MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXXV.

DIE FIGUR DES GEISTES IM DRAMA DER ENGLISCHEN RENAISSANCE.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1906.

Meinem lieben Onkel

Herrn Pfarrer Ankenbrand in Geldersheim

aus Dankbarkeit

gewidmet.

Benützte Literatur.

Alexander, William, Earl of Stirling: *Poetical Works.* Glasgow. 1872. 3 vols.

Anonymus, *Shakespeare's Ghosts, Fairies and Witches.* Quarterly Review, vol. 171. 1890.

Beaumont, Francis, and Fletcher, John: *Works.* Ed. Darley. London and New York. 1872. 2 vols.

Brand, John: *Observations on Popular Antiquities.* London. 1813. 2 vols.

Brandl, Alois: *Mittelenglische Literatur* (in Paul's Grundriß der germanischen Philologie II, 1).

Brooke, Fulke Greville, Lord: *Works.* Ed. Grosart. Blackburn. 1870. 4 vols.

Chapman, George: *Comedies and Tragedies.* London (John Pearson). 1873. 3 vols.

Churchill, George B.: *Richard the Third up to Shakespeare.* Palaestra X. Berlin. 1900.

Churchill, George B., und Keller, Wolfgang: *Die lateinischen Universitätsdramen in der Zeit der Königin Elisabeth.* Shakespeare-Jahrbuch Bd. 34. Weimar. 1898.

Collier, J. P.: *History of English Dramatic Poetry.* London. 1879. 3 vols.

Courthope, W. J.: *History of English Poetry.* London. 1897.

Cunliffe, J. W.: *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy.* London. 1893.

Dyer, T. F. Thiselton: *Folk Lore of Shakspere.* London. 1883.

Fischer, Rudolf: *Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie.* Straßburg. 1893.

Ford, John: *Dramatic Works.* Ed. Weber. Edinburgh and London. 1811. 2 vols.

Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas.* Leipzig. 1863.

Glapthorne, Henry: *Plays and Poems.* London (John Pearson). 1874. 2 vols.

Hazlitt, W. Carew: *A Select Collection of Old English Plays. Originally published by Robert Dodsley 1744.* London. 1874—76. 15 vols.

— —: *Shakespeare's Library.* A Collection of the Plays, Romances, Novels, Poems and Histories employed by Shakespeare in the composition of his works. London. 1875. 6 vols.

Heywood, Thomas: *Dramatic Works.* London (John Pearson). 1874. 6 vols.

Hughes, Thomas: *The Misfortunes of Arthur.* Ed. Grumbine. L. F. XIV. Berlin. 1900.

Jonson, Ben: *Works.* Ed. Gifford and Cunningham. London. 1875. 9 vols.

Klein, Julius Leopold: *Geschichte des Dramas.* Leipzig. 1865—86. 13 Bde.

Kyd, Thomas: *Works.* Ed. Boas. Oxford. 1901.

— —: *The Spanish Tragedy.* Ed. Schick. L. F. XIX. Berlin. 1901.

Laehr, Hans: *Die Darstellung krankhafter Geisteszustände in Shakspere's Dramen.* Stuttgart. 1898.

Marston, John: *Works.* Ed. Bullen. London. 1887. 3 vols.

Massinger, Philip: *Plays.* Ed. Cunningham. London. 1872.

Middleton, Thomas: *Works.* Ed. Bullen. London. 1885/86. 8 vols.

Parfaict, François, et Parfaict, Claude: *Histoire du théâtre français.* Paris. 1735—49. 15 vols.

Peele, George: *Works.* Ed. Bullen. London. 1888. 2 vols.

Prölss, Karl Robert: *Geschichte des neueren Dramas.* Leipzig. 1881—83. 3 Bde.

Richard II. Erster Teil. Ein Drama aus Shakespeare's Zeit. Ed. Keller. Shakespeare-Jahrbuch 35. Berlin. 1899.

Schaeffer, Adolf: *Geschichte des spanischen Nationaldramas.* Leipzig. 1890. 2 Bde.

Schelling, Felix E.: *The English Chronicle Play.* New York. 1902.

Scot, Reginald: *Discovery of Witchcraft.* London. 1651 (written and published in 1584).

Seneca, L. A.: *Tragoediae.* Ed. Peiper et Richter. Leipzig. 1902.

Shakspere, William: *Doubtful Plays.* Leipzig (Tauchnitz). 1869.

— —: *Works.* Ed. Dyce. London. 1880/81. 10 vols.

Simrock, Karl: *Der gute Gerhard und die dankbaren Toten.* Bonn. 1856.

Symonds, John Addington: *Shakspere's Predecessors in the English Drama.* London. 1884.

Tourneur, Cyril: *Plays and Poems.* Ed. Collins. London. 1878. 2 vols.

Ward, Adolphus William: *A History of English Dramatic Literature.* London 1899. 3 vols.

Webster, John: *Dramatic Works.* Ed. Hazlitt. London. 1857. 4 vols.

Wurth, *Dramaturgische Bemerkungen zu den Geisterszenen in Shakspere's Tragödien,* in: Festschrift für Schipper. Wien und Leipzig. 1902.

Wurzbach, Wolfang von: *John Marston.* Shakespeare-Jahrbuch. Bd. 33. Weimar. 1897.

Inhalt.

Einleitung.

Allgemeines. Der Geisterglaube in England. Das Wunderbare im Drama. Die verschiedenen Gattungen von Geistern. Welche Rolle spielt der Geist im Drama? Seneca, Vorbild der Engländer. Der Geist im französischen, italienischen, spanischen Drama.

Zu allen Zeiten spielte in der Poesie das Wunderbare, das Geheimnisvolle, mit einem Wort, das Übernatürliche eine bedeutsame Rolle, gleichviel ob wir es mit Heroenliedern, Götterepen oder dramatischen Darstellungen zu tun haben. Natürlich fällt in dieses Gebiet auch die poetische Behandlung von Geistererscheinungen.

Es ist das durchaus nichts Auffallendes, sondern vollkommen in der menschlichen Natur begründet. Wie der physische Organismus sich eine Reihe der verschiedenartigsten Reize zuzuführen sucht, die mit der Steigerung der Zivilisation sich verfeinern und erhöhen, so strebt auch die psychische Veranlagung des Menschen nach Sensationen, welche je nach ihrer Intensität einen mehr oder weniger hohen Grad von Befriedigung zu gewähren versprechen.

Geistererscheinungen, seien es nun tatsächliche oder bloß auf Einbildung oder Naivität beruhende (über ihre reale Existenz wollen wir uns hier in keinen Streit einlassen), vermögen infolge ihrer Unerklärlichkeit und des sie begleitenden Grauens psychische Erschütterungen hervorzurufen, die zuweilen die schlimmsten Folgen nach sich ziehen können. In der poetischen Vorführung derartiger Dinge aber, wo die leibliche Sicherheit des Hörers nicht im mindesten gefährdet

wird, bleibt das Grauen in bedeutend abgeschwächter Weise wirksam und übt seinen Reiz aus, indem es bei dem Hörer bzw. Zuschauer ein angenehm-schauriges Gefühl zurückläßt.

In dramatischen Vorführungen mußte daher das Auftreten von Geistern zu gewissen Zeiten eine ganz besondere Anziehungskraft ausüben, und selbst heute noch, trotz der sogenannten Aufgeklärtheit unserer Tage, hat dieser Umstand noch nicht völlig seine Berechtigung verloren.

Die Einführung des Geistes in die Tragödie bildet ferner für den Dichter einen Kunstgriff, den sich die Dramatiker der elisabethanischen Zeit um so weniger entgehen ließen, als sie die große Empfänglichkeit ihrer Zeitgenossen hierfür kannten.

Wenn wir bedenken, daß der Glaube an das Umgehen von Geistern heute noch in England verbreitet ist, können wir einen Rückschluß auf das 16. und 17. Jahrhundert ziehen, eine Zeit, in der die kulturellen Verhältnisse Englands diesen Glauben noch begreiflicher erscheinen lassen. Wenige von der großen Masse des englischen Volkes waren imstande zu lesen, noch weniger konnten schreiben. Es ist eben eine alte Erfahrungstatsache, daß der menschliche Geist, wird er nicht durch Bildung und Unterricht veredelt, für alle Schrecken des Aberglaubens empfänglich ist.[1])

Man würde jedoch irre gehen, anzunehmen, daß der Glaube an das Umgehen von Geistern nur in den unteren Volksschichten verbreitet gewesen wäre; auch die Gebildeten hatten sich noch nicht ganz von der volkstümlichen Tradition emanzipiert.

Wenn die Familie abends am Herdfeuer versammelt saß, dann lieferten Geistergeschichten sehr häufig den Gesprächsstoff. Ja, die Phantasie des Volkes bildete sich bezüglich der Geister geradezu ein „mythologisches System“, welches uns Reginald Scot und John Brand in ihren Werken veranschaulichen:

Da hatte man sich ein vollständiges Verzeichnis der Namen der Geister, bzw. Teufel gebildet[2]), welche sich in

---

[1]) Brand, *Observations on Popular Antiquities* II, S. 419.
[2]) Scot, *Discovery of Witchcraft*, S. 266 ff.

einer Art militärischer Rangordnung voneinander unterschieden; man wußte, in welcher Gestalt die Teufel erschienen, wenn sie beschworen wurden; man wußte, welche Macht ihnen innewohnte; man kannte die Zahl der Legionen, über welche die einzelnen Führer verfügten. Es gab gewisse Stunden, in welchen man einen Teufel beschwören konnte, ohne daß dieser imstande war, einem etwas zuleide zu tun. Es war genau vorgeschrieben, wie man einen Teufel, wie man den Geist eines Verstorbenen zu beschwören hatte. Man wußte, wie man einen Geist zwingen konnte, in einem Krystall eingeschlossen zu erscheinen etc. etc.

Allgemein bekannt war die Stunde, um welche die Geister der Verstorbenen zu erscheinen pflegten [1]), ebenso die Umstände, welche das Nahen eines Geistes verkündeten; es war genau vorgeschrieben, wie man sich während einer Geistererscheinung zu verhalten hatte, was man tun mußte, um einen Geist zum Sprechen zu bringen, wie man einen Geist anreden mußte; es war strenge verboten, den Geist während des Sprechens durch Fragen irgendwelcher Art zu unterbrechen etc. etc.

So oft die Dichter aus diesem reichen Schatz der Volkssage geschöpft haben, werde ich die Gelegenheit ergreifen, darauf noch besonders hinzuweisen.

Im Gegensatz zu ihren Schwestern, Lyrik und Epos, ist die dramatische Poesie einer gewissen Beschränkung unterworfen: sie kann nur Menschen darstellen. Es entsteht deshalb die Frage, ob der Dramatiker überhaupt berechtigt ist, das Wunderbare im Drama zu verwerten. Nach Gustav Freytag vermag die dramatische Poesie nur insofern das Überirdische zu verkörpern, als „*dasselbe bereits durch die Phantasie des Volkes poetisch zugerichtet, mit einer dem Menschen entsprechenden Persönlichkeit versehen, durch charakteristische Züge bis ins Detail hinein verbildlicht ist*". [2]) Wenn je, so ist diese Forderung Freytag's hier erfüllt.

Was nun die Geister im allgemeinen betrifft, so gibt es

---

[1]) Brand, *Observations* II, S. 422 ff.

[2]) Freytag, *Technik des Dramas*, S. 49.

verschiedene Gattungen, wie die Geister von Verstorbenen, Dämonen, Teufel etc. Doch wir wollen uns hier auf die Erscheinungen der Geister von Verstorbenen beschränken.

Es handelt sich nun darum, sich klar zu werden, welche Zwecke die Dichter verfolgten, indem sie dem Geist eine Rolle im Drama zuwiesen, und welcher Gestalt diese Rollen sind. Eine Hauptrolle sehen wir nirgends den Geist vertreten, und das mit gutem Grund. Denn die dramatische Poesie hat sich, wie schon erwähnt, nur mit Menschen zu befassen, sie soll nach Gustav Freytag „*die inneren Prozesse darstellen, welche der Mensch vom Aufleuchten einer Empfindung bis zu leidenschaftlichem Begehren und Handeln durchmacht, sowie die Einwirkungen, welche eigenes und fremdes Handeln in der Seele hervorbringt*“.[1]) Nun aber sind Geister keiner inneren Kämpfe fähig, sie haben nicht „*die Freiheit, zu prüfen und zu wählen, sie stehen außerhalb Sitte, Gesetz, Recht*“.[2]) Also können sie auch nicht als Hauptcharaktere in einem Drama auftreten. Wohl aber mag sie der Dichter, wie Freytag an einer anderen Stelle sagt, zu gelegentlicher Verstärkung seiner Wirkungen benutzen.

Für wichtige Nebenrollen konnte also der Geist sehr gut Verwendung finden. So ist der Geist entweder sogenannte „Stimmungsfigur“. Wie der Komponist die eigentümliche Stimmung einer Oper dem Zuhörer in kurzer Ouvertüre andeutet, so pflegt auch der Dichter eines Schauspiels in der Einleitung seines Dramas dem Leser, bzw. Zuhörer ein Vorgefühl der Ereignisse zu geben, die er im Verlauf des Dramas darstellen will. Diesen Stimmungsakkord zu veranschaulichen, ist der Geist sehr oft ausersehen. In dieser Eigenschaft als Stimmungsfigur spricht er gewöhnlich den Prolog des Stückes, worin er uns zugleich die Exposition der Handlung mitteilt.

Oder der Geist repräsentiert das „erregende Moment“ der Handlung, d. h. durch die Enthüllung eines Geheimnisses oder durch eine Bitte oder Aufforderung ruft der Geist in dem Helden einen Entschluß hervor, von dem die ganze Handlung abhängt.

---

[1]) Freytag, l. c., S. 16.
[2]) Freytag, l. c., S. 50.

Oder die Geisteserscheinung dient dazu, den Höhepunkt des Dramas, d. h. die Stelle des Stückes, an der *„das Resultat des aufsteigenden Kampfes stark und entschieden heraustritt“* [1]), besonders hervorzuheben.

Oder der Geist veranlaßt den Beginn der fallenden Handlung.

Endlich bereitet uns der Geist in einer Anzahl von Stücken auf die Katastrophe vor. Die Katastrophe, das Endresultat in der Entwicklung der dramatischen Handlung, darf nicht unerwartet eintreten. *„Je mächtiger der Höhepunkt herausgehoben, je heftiger der Absturz des Helden war, desto lebhafter muß das Ende vorausempfunden werden.“* [2]) Uns auf dieses Endresultat vorzubereiten, verwendet der Dichter, wie gesagt, nicht selten den Geist.

Aber der Geist dient nicht nur zur Hervorbringung dramatischer Effekte, auch in psychologischer Hinsicht ist sein Erscheinen oft von größter Bedeutung, indem er die Gewissensqualen des schuldbewußten Mörders symbolisiert. Ich sage symbolisieren vom Standpunkt des modernen Menschen. Denn wir denken uns die Gewissenskämpfe eines Menschen als einen rein seelischen Vorgang. Die damaligen Engländer aber betrachteten den Geist nicht als bloßes Symbol der inneren Kämpfe eines mit schwerer Schuld belasteten Menschen; der Geist veranschaulicht uns, wie man sich damals einen derartigen psychologischen Vorgang überhaupt dachte. Die Phantasie stellte sich nämlich das qualvolle Ringen der schuldbeladenen Seele als äußeres Bild vor: der Mörder sieht sich überall vom Geist des Erschlagenen verfolgt, er sieht den Dolch, womit er ihn durchbohrt, er hört die gellenden Hilferufe seines Opfers. Den damaligen Engländern war also der Geist in dieser Gestalt, wie Freytag treffend sagt, *„nicht eine kluge Erfindung des Dichters, der mit dem gespenstigen Trödel seine Wirkungen unterstützte, sondern noch die notwendige landesübliche Weise, in welcher sie selbst und ihre Vorfahren die Gewissenskämpfe durchkämpften“*. [3])

---

[1]) Freytag, l. c., S. 111.
[2]) Freytag, l. c., S. 116.
[3]) Freytag, l. c., S. 52ff.

Es gilt nun, noch eine Frage zu erledigen, bevor wir an die englischen Dramen selbst herantreten. Es ist diese: Haben die Engländer Vorbilder für ihre Geisterdramen gehabt, und welches war deren Einfluß auf dieselben?

Die überaus eifrige Beschäftigung der elisabethanischen Dichter und Gelehrten, die beides so häufig in einer Person waren, mit den klassischen Dichtungen mochte dazu beigetragen haben, den antiken Dramen die Erscheinungen von Geistern zu entlehnen. Es hat ja bereits Aeschylus sich dieses Hilfsmittels bedient, indem er in den „*Persae*" den Geist des Darius als Propheten und Ratgeber auftreten läßt. Ebenso bringt Euripides die Erscheinung eines Verstorbenen zur Darstellung und zwar in seiner Tragödie „*Hecuba*", die durch den Geist des Polydorus eröffnet wird. Trotzdem haben wir nicht den geringsten Anhaltspunkt, zu glauben, daß die englischen Dichter die Griechen in dieser Hinsicht zum Vorbild gehabt hätten. Wohl aber haben wir den klarsten Beweis dafür, daß Seneca der Lehrmeister der Engländer gewesen ist, und es ist von größter Wichtigkeit, darauf hinzuweisen, daß die englischen Dichter nicht nur dieses technische Mittel von Seneca entlehnt haben: der römische Tragödiendichter hat auch sonst auf die Entwicklung des englischen Dramas einen nicht zu unterschätzenden Einfluß ausgeübt. Leitet ja von ihm das *klassizistische* Drama seinen Ursprung ab, eine Richtung, die eine Zeitlang unabhängig neben dem *nationalen* Drama einherging, bis die beiden Richtungen, nachdem sie in einer Übergangsperiode vermischt aufgetreten sind, wie z. B. in der „*Spanish Tragedy*" und in „*Locrine*", in vollkommener Verschmelzung bei Marlowe, in hervorragendem Maße aber bei Shakspere vereinigt erscheinen.

Seneca genoß zur Zeit der Renaissance nicht nur in England, sondern in allen Ländern des Kontinents die größte Achtung. Es möge gestattet sein, die Urteile zweier berühmter Humanisten anzuführen, welche Cunliffe in seinem Werk "*The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*" [1]), zitiert. Muretus sagt von Seneca: „*Est profecto poeta ille praeclarior*

---

[1]) Cunliffe, l. c., S. 7.

et vetusti sermonis diligentior quam quidam inepte fastidiosi suspicantur.“ Und Scaliger: “*Senecam nullo Graecorum maiestate inferiorem existimo, cultu vero ac nitore, etiam Euripide maiorem.*“ Und um wieder auf England zurückzukommen, so zählt Skelton in der “*Garlande of Laurel*” (1523) Seneca unter die berühmtesten klassischen Schriftsteller. Seneca war ein beliebter Autor auf den englischen Lateinschulen. So z. B. erzählt uns Cunliffe: “*The afternoon lessons of the boys at Rotherham School in Shakspere's time were two days in Horace, and two days in* Seneca's *Tragedies; both which they translated into English.*[1]) Aber nicht nur dies: Fünf englische Dichter übersetzten zwischen 1559 und 1566 seine Tragödien ins Englische. Und im Jahre 1581 veröffentlichte Thomas Newton die bis dahin übersetzten Stücke in einem Gesamtwerke, das er selbst durch die Übersetzung der “*Thebais*” vervollständigte.

Daß die Dramatiker diese Übersetzung eingehend studierten, beweisen am besten ihre Werke selbst, worauf ich bei Besprechung der Dramen zurückkommen werde.

Seneca verwendet den Geist in den meisten seiner Dramen: “*Thyestes*” wird eröffnet durch den Geist des Tantalus in Begleitung der Rachegöttin; “*Agamemnon*” durch den Geist des Thyestes; in “*Octavia*” erscheint der Geist Agrippinas; die Geister von Achilles und Hektor erscheinen in “*Troas*”; der Geist des Laius erscheint in “*Thebais*” und “*Oedipus*”.

Bei den innigen literarischen Beziehungen, welche damals zwischen England einerseits und Frankreich, Italien und Spanien andererseits herrschten, dürfte es von Interesse sein, hier darauf hinzuweisen, daß auch die französischen, italienischen und spanischen Dichter den Geist in ihren Dramen verwertet haben.

Der Geist im französischen Drama:

Jodelle's “*Cléopâtre captive*” (1552), das erste nationale Drama der Franzosen, wird eröffnet durch den Geist des An-

---

[1]) Cunliffe, l. c., S. 12.

tonius; Garnier's *"Hippolyte"* (1573) durch den Geist des Aegeus; *"Didon"* (1576) von Guillaume de La Grange wird eröffnet durch den Geist des Sichaeus; *"Isabelle"* (1594) von Nicolas de Montreux durch den Geist des Zerbin; *"La Franciade"* (1594) von Jean Godard durch den Geist des Gaulas; *"Les Lacènes ou la Constance"* (1599) von Antoine de Monchrétien eröffnet der Geist von Théricion; *"La Mort d'Achille"* (1607) von Alexandre Hardy eröffnet der Geist des Patroklus; *"Rhodes subjuguée"* (1626) von Borée eröffnet der Geist von Gerard; in *"Pryam"* (1600) von François Bertrand erscheint der Geist des Hektor; in *"Les Amours de Dalcméon et de Flore"* (1600) von Étienne Bellone erscheint der Geist des Vaters von Atamente und der Geist der Gemahlin des Atamente; in *"Les chastes et loyales amours de Théagène et Chariclée* (1601) von Alexandre Hardy erscheint der Geist von Calasire.

Der Geist im italienischen Drama:

Cintio's *"Orbecche"* (1541) wird eröffnet durch den Geist der Selina; Groto's *"La Dalida"* (Entstehungszeit fällt zwischen 1550 und 1555) durch den Geist des Moleonte, der in Begleitung von Morte erscheint; Manfredi's *"Semiramide"* (1593 im Druck erschienen) wird eröffnet durch die Geister des Nino und Mennone; in Martelli's *"Tullia"* erscheint der Geist des Servio; in Rucellai's *"Rosmonda"* erscheint Rosmonda im Traum der Geist ihres Vaters; in Dolce's *"Marianna"* erscheint Marianna im Traum der Geist ihres Bruders Aristobulus; in der *"Didone"* des gleichen Verfassers erscheint der Geist des Sicheo.

Der Geist im spanischen Drama:

In *"Don Juan de Castro"* von Lope de Vega (1562—1635) erscheint der Geist des Tibaldo; in *"Dineros son Calidad"* des gleichen Verfassers steigt ein steinerner König von Neapel von seinem Sockel herab; in *"El Marqués de las Navas"* erscheint der Geist des Leonardo; in *"La Porfia Hasta el Temor"* erscheint dem Infanten Don Fernando der Geist eines von ihm ermordeten Caballeros; in *"El Duque de Viseo"* erscheint

dem Herzog von Viseo der Geist des Herzogs von Guimarães; in "*El Burlador de Sevilla*" von Tirso de Molina (Pseudonym für Gabriel Tellez 1570—1648) tritt die Bildsäule des Comthurs auf; in Calderon's "*El principe constante*" erscheint der Geist Don Fernando's.

Gehen wir jetzt zu den englischen Dramen selbst über, um im Rahmen der oben gegebenen Disposition die Bedeutung der betreffenden Geistervorführungen für den Gang der Handlung festzustellen.

I. Die lateinischen Universitätsdramen.

Unter den Dramen der englischen Renaissance nimmt eine Gruppe eine besondere Stellung ein, das sind die lateinischen Universitätsdramen. Diese sollen zuerst behandelt werden. Denn „*in dieser Periode der Hochrenaissance bot*", wie Brandl sagt, „*das gelehrte Drama dem volkstümlichen die wesentliche Anregung und Hebung. Waren doch die Dramenschreiber und die adligen Gönner der Volkstheater meistens akademisch gebildete Männer, deren Bühneninteresse während ihrer Studentenzeit in Oxford oder Cambridge durch die festlichen Aufführungen solcher Lateinstücke, wie sie regelmäßig stattfanden, geweckt und gelenkt worden war.*" [1])

Die uns aus Seneca's "*Thyestes*" und "*Agamemnon*" bekannte Stimmungsfigur begegnet uns in den Dramen "*Herodes*", "*Solymannidae*", "*Roxana*", "*Nero*".

1. "*Herodes*" [2]) von William Goldingham wird eröffnet durch den rachefordernden Geist der Mariemma. Der Geist verflucht Herodes: diesem soll das Leben zur Qual werden, aber trotzdem soll er den ersehnten Tod nicht finden können.

---

[1]) *Shakespeare-Jahrbuch* 34, S. 221.

[2]) Ibd., S. 241.

2. "*Solymannidae*"[1]) wird eröffnet durch den Geist des Selymus (I., des Vaters Solymans II.). Derselbe prophezeit den Untergang seines Hauses durch das Verbrechen der Königin gegen ihre Stiefkinder.

3. "*Roxana*"[2]) von William Alabaster. Moleontis umbra spricht den Prolog. Darauf tritt der Geist mit Mors auf, der er seine Geschichte erzählt. Der Geist fordert Rache an seinem Neffen Oromasdes, der ihn des Landes und Lebens beraubt, er fordert Rache an seiner Tochter Roxana, weil sie sich seinem Mörder ergeben habe. Mors verspricht dem Geist ihre Hilfe. In einer weiteren Szene fordert der Geist auch Suspicio auf, ihm beizustehen.

Dieses Stück ist eine getreue Nachahmung der oben erwähnten "*Dalida*" von Luigi Groto. Um seine sklavische Abhängigkeit vom Original zu verbergen, hat Alabaster zum Teil die Namen geändert, wie Wolfgang Keller durch Gegenüberstellung des Personenverzeichnisses beweist. Daß aber in letzter Linie Seneca das Vorbild gewesen ist, darauf weist nichts eindringlicher hin als die Wahl eines an Greuelszenen und unnatürlichen Verbrechen so reichen Stoffes: Oromasdes setzt seiner Gattin den Kopf des Bessus vor, während diese ihm Roxana und deren Kinder als Speise anbietet. — Wenn der Geist in Begleitung allegorischer Figuren, Mors und Suspicio, auftritt, ist hierin wieder Seneca's Einfluß zu erkennen. Denn "*Thyestes*" wird eröffnet durch den Geist des Tantalus in Begleitung der Rachegöttin.

Bemerkt sei noch, daß der Geist dem Vollzug der Rache beiwohnt, ein Verhalten, das wir bei sogenannten Rachegeistern noch öfter beobachten werden.

4. "*Nero*"[3]) von Dr. Math. Gwinne. Dieses Stück beginnt mit einem stummen Vorspiel: Nemesis und die drei Furien führen mit den Geistern der Messalina und des Silius einen nächtlichen Reigen auf. Claudius und seine Freige-

---

[1]) *Shakespeare-Jahrbuch* 34, S. 245.
[2]) Ibd., S. 252 ff.
[3]) Ibd., S. 267 ff.

lassenen sehen schaudernd zu. Dann spricht Nemesis einen Prolog.

"*Nero*" nimmt unter den Geisterdramen eine eigenartige Stellung ein. Es wird nämlich jeder Akt von einem Geist eröffnet, und zwar erscheint jedesmal der Geist desjenigen, der während des vorhergehenden Aktes ermordet worden ist. Der Zuschauer wird so gleichsam immer wieder von neuem in Stimmung versetzt.

I, 1. Umbra Messalinae et Silii. Messalina verspricht ihrem Buhlen Rache.

II, 1. Umbra Claudii warnt die Könige, denen auch ihrer Diener Frevel angerechnet werden, und fordert Britannicus auf, zu fliehen.

III, 1. Kurzer Dialog zwischen umbra Britannici und Charon.

IV, 1. Umbra Agrippinae prophezeit dem Muttermörder, er werde, von allen gehaßt, zugrunde gehen. Nero kann nun keine Ruhe mehr finden. Der Geist der Agrippina verfolgt ihn wie eine Furie und treibt ihn schließlich zum Selbstmord. Nero nimmt das Gift, das ihm der Schatten reicht. Da der Geist der Agrippina die Vollziehung der Rache beschleunigen will, bedeutet sein wiederholtes Auftreten für den Gang der Handlung ein accelerierendes Moment.

V, 1. Umbra Octaviae beklagt ihre schändliche Ermordung.

5. Den Beginn der fallenden Handlung bezeichnet der Geist in "*Antoninus Bassianus Caracalla*".[1])

Der Kaiser Antoninus, Mitschuldiger an dem Tode seines Vaters, ermordet seinen Bruder und Mitkaiser Geta, um Alleinherrscher zu sein. Seine Verbrechen krönt er durch die Heirat mit seiner Mutter. In der ersten Nacht seiner Ehe erscheint ihm der Geist Geta's: dieses letzte Verbrechen werde ihm nie verziehen. Ein Platz im Orcus erwarte ihn.

Die Geistererscheinung bezeichnet unzweifelhaft einen Wendepunkt im Gang der Handlung, nämlich den Beginn der

---

[1]) *Shakespeare-Jahrbuch* 34, S. 264 ff.

fallenden Handlung. Denn Antoninus' selbstbewußtes und skrupelloses Auftreten ist jetzt einer sklavischen Furcht wegen seines künftigen Schicksals gewichen. Von jetzt an lebt er der festen Überzeugung, daß sein Leben in beständiger Gefahr schwebe, und er ist ängstlich bemüht, den herauszufinden, der ihm nach dem Leben trachte. Rufus beschwört die Geister des Commodus und Severus. Diese warnen vor dem nahen Tod, nennen aber den Mörder nicht. Antoninus läßt durch Maternianus das Ammonsorakel befragen. Die Briefe des Maternianus kommen an, aber der Kaiser befindet sich in einer so zerrütteten Gemütsverfassung, daß er unfähig ist, die Briefe selbst zu lesen. Als Macrinus, der den wahren Inhalt der Briefe verheimlicht, dem Kaiser verkündet, Ammon habe sich gegen menschliche Gebete taub gezeigt, ist Antoninus der Verzweiflung nahe. Antoninus wird schließlich auf Veranlassung von Macrinus durch Martialis erdolcht.

6. In "*Fatum Vortigerni*" [1]) bereitet der Geist auf die Katastrophe vor.

Dem Vortigernus erscheinen kurz vor seinem Tod, von Mors begleitet, die Geister derjenigen, die er ermordet hat.

V, 18. Jeder Geist hält ihm vor, daß er durch ihn, Vortigernus, ums Leben gekommen sei und schließt mit dem Fluch "despera et peri".

V, 19. Vortigernus fährt erschreckt aus dem Schlaf. Das "despera et peri" klingt ihm noch in den Ohren.

V, 20. Die Geister erscheinen wieder, von Mors begleitet. Jeder Schatten verkündet Vortigernus schreckliche Strafen.

Indem so die Geister dem Vortigernus kundtun, daß sein Ende nahe ist, bereiten sie auf die Katastrophe vor.

Die auffallende Ähnlichkeit dieser drei Szenen mit V, 3 in Shakspere's "*Richard III*" legt die Frage nahe, welcher von den beiden Dichtern dem anderen zum Vorbild gedient hat. Nach Wolfgang Keller [2]) hat der Dichter des "*Fatum Vortigerni*" Shakspere's "*Richard III*" benutzt.

---

[1]) *Shakespeare-Jahrbuch* 34, S. 258.
[2]) Ibd., S. 259.

Außerdem begegnen uns noch Geister in Akt I und IV. In I, 12 wird der durch Vortigernus bedrohte Constans im Schlaf durch den Geist seines Vaters gewarnt.

IV, 1 u. 2.

Der Geist des durch Ronixa vergifteten Vortumerus verfolgt seine Mörderin durch beständige Erscheinungen, bis diese sich entschließt, den Geist durch ihren Tod zu versöhnen. Die Bemühungen des Geistes schließen also, da sie auf eine Beschleunigung der Rache hinzielen, für den Gang der Handlung, bzw. Nebenhandlung ein accelerierendes Moment in sich.

7. Ein den Gang der Handlung retardierendes Moment kann man das Auftreten des Geistes in "*Perfidus Hetruscus*" [1]) nennen.

Nach dem Tode seines Bruders Sorastanus, Herzogs von Etrurien, führt Pandolphus für seine beiden unmündigen Neffen Lampranus und Columbus die Regierung. Pandolphus will aber nicht nur den Schein der Macht haben; deshalb beschließt er die Ermordung seiner Neffen.

Diese Absicht des Pandolphus sucht der Geist des Sorastanus zu vereiteln. Sein wiederholtes Erscheinen bedeutet also für den Verlauf der Handlung ein retardierendes Moment.

Der Geist des Sorastanus erschlägt das Werkzeug seines Bruders Pandolphus, den Jesuiten Grimalfi, als dieser im Begriff ist, Lampranus und Columbus zu ermorden. Dann ermahnt der Geist seine Söhne, so zu leben, daß sie sich vor dem Tod nicht fürchten. Zugleich prophezeit er, daß sie der Treulosigkeit zum Opfer fallen würden. Pandolphus will jetzt zunächst den Columbus beseitigen, um sich dann gegen Lampranus zu richten. Columbus wird auf Anstiften seines Onkels von seinem Bruder Lampranus verbannt. Dem Columbus erscheint der Geist des Sorastanus in der Verbannung und fordert ihn auf, heimzukehren und Pandolphus zu töten. Wenn der Geist dem Lampranus erscheint und ihn fragt:

[1]) *Shakespeare-Jahrbuch* 34, S. 250

„Wo ist dein Bruder?“, so bezweckt er mit dieser Frage, in Lampranus wegen des Verhaltens gegen seinen Bruder Reue zu erwecken und ihn für den Zurückkehrenden günstig zu stimmen, kurz die beiden Brüder gegen Pandolphus zu einigen. Dem zurückgekehrten Columbus trägt der Geist nochmals auf, Pandolphus zu töten. Columbus fordert den Pandolphus zum Zweikampf heraus, der aber resultatlos verläuft. Pandolphus gelingt es neuerdings, Columbus bei Lampranus zu verdächtigen. Columbus soll eben auf Befehl seines Bruders sterben, als sich plötzlich ein heftiger Sturm erhebt, und der Geist des Sorastanus ruft, Columbus solle nicht sterben.

Die beiden Brüder fallen endlich den Nachstellungen des Pandolphus zum Opfer. Dieser stirbt durch eigenen Verrat, im Todeskampf von den Geistern derjenigen geschmäht, die er gemordet hat.

Zweier Geister von untergeordneter Bedeutung sei noch Erwähnung getan.

8. In "*Meleager*" II, 2 erzählt Althaea, es sei ihr nachts der Geist ihrer verstorbenen Mutter erschienen und habe ihr, ihren Brüdern, sowie Oeneus und Meleager ein schreckliches Ende prophezeit.

9. In dem Fragment "*Dido*" III, 1 warnt der Geist des Sichaeus die Königin Dido vor Aeneas.[1])

II. Die englischen Dramen.

Der Geist tritt als „Stimmungsfigur“ auf in den Dramen "*Misfortunes of Arthur*", "*Spanish Tragedy*", "*True Tragedy of Richard III*", "*Alaham*", "*Alexandræan Tragedy*", "*Catiline*", "*Fuimus Troes*", "*Grim the Collier of Croydon*" und "*Hamlet*".

---

[1]) "*Meleager*" und "*Dido*" haben Dr. Wilhelm Gager zum Verfasser. Cf. *Shakespeare-Jahrbuch* 34, S. 233 und 237—38.

1. *"The Misfortunes of Arthur"* von Thomas Hughes. Diese Tragödie eröffnet der Geist des Herzogs Gorlois von Cornwall, klagend und Rache fordernd für den Schimpf, den ihm Uther Pendragon zugefügt, indem er ihn der Gemahlin, des Herzogtums und des Lebens beraubte. Zwar lastet Pendragon's Ehebruch wie ein Fluch auf dem ganzen Geschlecht. Aber das ist des Unheils noch nicht genug: der schnöde Mord, der Raub des Herzogtums rufen noch lauter zum Himmel um Rache. Der Söhne Frevel sollen wachsen bis zu gigantischer Höhe. Jedoch der Geist verflucht nicht nur Uther Pendragon's ganzes Geschlecht, er verflucht selbst Britannien, das durch Bürgerkriege und innere Zwietracht zerrüttet eine Beute fremder Eroberer werden soll. Sodann prophezeit der Geist das kommende Mißgeschick, Mordred's Untergang, Arthur's tödliche Verwundung.

Die Klage und Racheforderung des Geistes enthält zugleich die Exposition der Handlung. Der Umstand, daß der Geist des Ermordeten und Betrogenen selbst erscheint, Rache heischend und Unheil verkündend, soll uns in die Stimmung versetzen, die dem Inhalt des Stückes angepaßt ist.

Uther Pendragon's Verbrechen gegen Gorlois stürzen sein ganzes Geschlecht ins Verderben. Der rachedürstende Geist wohnt daher dem Strafgericht bei, das an Pendragon's Nachkommen vollzogen wird, und am Schluß des Stückes erscheint er wieder, frohlockend, denn alles ist gesühnt. Arthur und Mordred haben auf dem nämlichen Boden ihr Blut vergossen, auf dem er, Gorlois, hingemordet wurde. Eine solche innere Genugtuung empfindet der Geist, daß er den Rachefluch, den er auf Britannien geschleudert hat, zurücknimmt und auf das so schwer heimgesuchte Land allen Segen des Himmels herabruft: das goldene Zeitalter soll nach Britannien zurückkehren und mit ihm Wohlstand, Glück und Zufriedenheit. Dann steigt der Geist *"blood-surfeited, appeased"* wieder in die Unterwelt hinab.

Über den Geist des Herzogs Gorlois äußert sich Klein derselbe sei *„bei Licht besehen stets nur das Revenant-Gespenst* von Seneca's *Atriden-Rachehausgeist."* [1]) Und Cunliffe sagt

---

[1]) *Geschichte des Dramas* XIII, S. 275.

von ihm: "*Gorlois is a ghost after Seneca's own heart.*"[1]) Um die Nachahmung deutlicher zu veranschaulichen, zitiert der Geist eine Anzahl Verse aus der Eröffnungsszene von Seneca's "*Thyestes*":

Der Geist von Gorlois (die Nachkommen Uther Pendragon's verfluchend):

Let mischiefes know no meane, nor plagues an end:
Let th'ofsprings sinne exceede the former stocke:
Let none haue time to hate his former fault,
But still with fresh supplie let punisht cryme
Increase, till tyme it make a complet sinne.
(Grumbine I, 1 Z. 22—27).

Furie (das Geschlecht des Tantalus verfluchend):

. . . . ne sit irarum modus
pudorve, mentes caecus instiget furor,
rabies parentum duret et longum nefas
eat in nepotes; nec vacet cuiquam vetus
odisse crimen: semper oriatur novum,
nec unum in uno, dumque punitur scelus,
crescat. (Peiper et Richter, S. 282, V. 26—32).

Aber Hughes hat für sein Drama nicht nur diese Stimmungsfigur aus Seneca entlehnt, er ist seinem Vorbild noch weit mehr verpflichtet. Die "*Misfortunes of Arthur*" bezeichnet man nebst "*Gorboduc*" (1560) und "*Tancred and Gismunda*" (1568) als Kopien Seneca's, d. h. als Dramen, welche, um mit Fischer zu reden, in allen wesentlichen Punkten der Diktion, Konstruktion wie Komposition nach dem Vorbild Seneca's geschaffen sind.[2]) In der Tat, in der Sprache unseres Dramas lebt die Rhetorik Seneca's wieder auf, in der äußeren Form zeigt es Seneca's Einteilung in 5 Akte, die durch Chorlieder voneinander getrennt sind. Unser Dichter vereinigt in diesem Drama, wie Seneca mit Vorliebe zu tun pflegt, ein politisches und ein familiäres Thema, er verwendet wie Seneca das Motiv von der verbrecherischen Liebe, vom Ehebruch. Am besten hat

---

[1]) *The Influence of Seneca*, S. 52.

[2]) *Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie*, S. 42.

Symonds in wenigen Worten den hier behandelten Stoff charakterisiert: "*The Arthurian legend, here presented to us, is a truly Thyestean history of a royal house devoted for its crimes of insolence to ruin.*" [1])

Besonders augenfällig ist die Nachahmung Seneca's in den ersten zwei Akten. Cunliffe zeigt in einer ausführlichen Textstudie, daß die ersten zwei Akte fast nichts anderes sind als wörtliche Übersetzungen des römischen Dichters. Von sämtlichen Dramen Seneca's hat Hughes nahezu an 300 Verse entlehnt. Und für den ersten Akt weist Fischer [2]) nach, daß Hughes nicht nur die Figuren, sondern auch die Situation von Seneca's "*Agamemnon*" entlehnt hat.

2. Die "*Spanish Tragedy*" des Thomas Kyd wird eröffnet von Don Andrea's Geist, der mit der Göttin der Rache auftritt. Der Geist erzählt uns seine Vorgeschichte. Demnach war Don Andrea spanischer Edelmann und verlor im Krieg mit Portugal durch den portugiesischen Königssohn Balthazar sein Leben. Des weiteren berichtet der Geist ausführlich über seinen Eintritt in die Unterwelt und über die Schwierigkeiten, die er zu überwinden hatte, bis er endlich den drei Höllenrichtern Minos, Aeacus und Rhadamanthus gegenüberstand. Diese konnten sich nicht einigen, ob sie ihm die Gefilde der Liebenden oder die Wohnung der Kriegshelden als Aufenthaltsort anweisen sollten. Um den Streit zu beendigen, machte Minos den Vorschlag, den Geist zum König der Unterwelt zu schicken, damit er aus dessen Mund sein Urteil vernehme. Zu dem Zweck stellten ihm die Richter einen Reisepaß aus. Drei Wege, fährt der Geist in seiner Erzählung fort, waren vor ihm: der zur rechten Hand führte in die Gefilde der Krieger und der Liebenden, der zur linken Hand endigte in der Hölle, wo die Wucherer, die Wollüstigen, die Mörder, die Meineidigen etc. entsetzliche Qualen erdulden. Der Weg in der Mitte endlich brachte den Geist vor den Thron Pluto's und Proserpina's. Gräßliche Schatten, die zu

---

[1]) *Shakspere's Predecessors in the English Drama*, S. 237.

[2]) Fischer, l. c., S. 66.

schildern keine menschliche Zunge imstande wäre, hatten beständig seinen Weg gekreuzt.

Die Fällung des Urteilsspruches erbat sich Proserpina als besondere Gunst von ihrem königlichen Gemahl, der die Erlaubnis mit einem Kuß besiegelte. Alsbald raunte nun die Königin der Rachegöttin den Befehl ins Ohr, den Geist durch das für gewisse Träume bestimmte Horntor auf die Oberwelt zurückzuführen. Jetzt teilt die Rachegöttin Andrea's Geist den Zweck seines Hierseins mit: er solle sehen, wie der Urheber seines Todes, Don Balthazar, von Bellimperia, Andrea's ehemaliger Braut, vom Leben zum Tode befördert werde.

Das Erscheinen von Geist und Rachegöttin zielt natürlich in erster Linie darauf ab, die Zuschauer in Stimmung zu versetzen. Zugleich geben beide die Exposition der Handlung. Die Rolle, welche den beiden Figuren im Verlauf der Handlung zufällt, teilt uns die Rachegöttin in den Worten mit:

Heere sit we downe to see the misterie,
And serue for Chorus in this tragedie.

(Schick I, 1, Z. 90—91.)

Geist und Rachegöttin lassen also, wie Fischer[1]) sagt, als unsichtbare Beobachter das Stück an sich vorüberspielen, um bei jedem Aktschluß eine kurze Kritik über das Geschaute zu geben.

So ist der Geist am Schluß des ersten Aktes höchst ungehalten darüber, daß der König von Spanien zu Ehren des portugiesischen Kriegsgefangenen Don Balthazar ein Bankett gibt, und er wendet sich an seine Begleiterin mit der Frage, ob sie deswegen aus der Unterwelt gekommen seien, um einen Mörder bankettieren zu sehen. Revenge beruhigt den ungeduldigen Geist mit der Versicherung, daß sie vor ihrem Weggang den Frieden der da festlich Versammelten in Krieg, ihre Liebe in tödlichen Haß verwandeln werde.

Es ist bekannt, daß Shakspere fast bei seinen sämtlichen Stücken Muster vor Augen gehabt hat. Aber ebenso bekannt ist, daß er seine Vorbilder mit so unglaublicher und vollendeter Meisterschaft verwertete, daß die Nachahmung

---

[1]) Fischer, l. c., S. 94.

kaum noch Spuren von dem Original an sich trägt. Diese Tatsache läßt Klein[1]) in seiner „*Geschichte des Dramas*“ die Frage aufwerfen, ob diese Gegenwart des Geistes und der Rachegöttin bei einem Bankett dem großen Dramatiker nicht Veranlassung gab, die Figur von Banquo's Geist in “*Macbeth*” zu schaffen. Klein hält diese Möglichkeit nicht für ausgeschlossen, „*kraft der Wunderwirkung der wie die Natur allmächtigen Schöpferkraft des Genius*“. Allerdings gibt Klein auch zu, daß diese Annahme etwas gewagt ist und fügt bei, „*daß ihm diese Hypothese nur die kritisch-menschliche Rücksicht an die Hand gab, einem der berufensten* vorshakspere'schen *Stücke irgendwelche literarhistorische Würdigkeit beizulegen.*“

Die Erwartung des Geistes, seinen Mörder bestraft zu sehen, erfüllt sich auch im zweiten Akt nicht. Im Gegenteil, vor seinen Augen hängt man seinen treuesten Freund Horatio auf:

Broughtst thou me hether to increase my paine?
(II, 6, Z. 1.)

fragt er deshalb die Rachegöttin. Doch diese erwidert ihm, daß die Zeit noch nicht gekommen sei, seinen Wunsch zu erfüllen. Man könne das Korn nicht schneiden, bevor es reif sei.

Des Geistes Geduld wird auch weiter auf eine harte Probe gestellt. Die ganze Zeit wartet er mit fieberhafter Spannung, bis die ruchlosen Verbrecher endlich von der wohlverdienten Strafe ereilt würden, und nun sieht er am Schluß des dritten Aktes Freund und Feind im schönsten Frieden vereinigt. Bellimperia hat scheinbar ihren Widerstand gegen die Bewerbungen Balthazar's aufgegeben und in ihre baldige Vermählung mit ihm eingewilligt. Lorenzo hat sich scheinbar mit Hieronimo versöhnt. “*Awake, Reuenge!*” ruft der Geist in Verzweiflung seiner Begleiterin zu:

Hieronimo with Lorenzo is ioynde in league,
And intercepts our passage to reuenge.
(III, 16, Z. 13 u. 14.)

---

[1]) Klein, l. c., XIII, S. 341.

Nach diesen Worten zu urteilen, ist Revenge offenbar eingeschlafen. Ärgerlich über die Störung erwidert die Göttin:

Content thy selfe, Andrea: though I sleepe,
Yet is my mood soliciting their soules.
Sufficeth thee that poore Hieronimo
Cannot forget his sonne Horatio.
Nor dies Reuenge, although he sleepe a while.

(III, 16, Z. 17—21.)

Noch einmal muß der Geist seine Hoffnung auf die Zukunft setzen.

Daß die Rachegöttin während des Stückes einschläft, vermutlich, weil die Vorgänge auf der Bühne ihre Aufmerksamkeit nicht zu fesseln vermögen, entbehrt für den ersten Augenblick nicht der köstlichsten Komik. Indessen ist es nicht unmöglich, daß Kyd den Gedanken illustrieren wollte, daß Verbrecher in jedem Fall von der verdienten Strafe ereilt werden, auch wenn die Schuld scheinbar schon in Vergessenheit geraten ist. Immerhin aber wäre die Art und Weise, diesen Gedanken auszudrücken, eine höchst sonderbare.

Revenge ist im Begriff, abermals in erquickenden Schlaf zu sinken, als von neuem die Stimme des Geistes an ihr Ohr schallt. Der Geist sieht nämlich auf der Bühne eine ihm rätselhafte Pantomime und bittet deshalb die Rachegöttin um Aufklärung. Diese belehrt den Geist dahin, daß die beiden ersten Gestalten Männer mit Hochzeitsfackeln seien; aber hinter ihnen eile der Ehegott in Trauerkleidung einher, blase die Fackeln aus und ersticke die Flammen mit Blut. Andrea's Geist versteht den Sinn dieser Deutung und dankt Revenge und jenen unterirdischen Mächten, die eines Liebenden Herzeleid nicht duldeten.

Endlich, im letzten Akt, erfüllt sich des Geistes sehnlichster Wunsch: Balthazar und Lorenzo werden von Bellimperia und Hieronimo erstochen. Der Geist gibt seiner Befriedigung über das Geschehene in einer bombastischen Rede Ausdruck. Um das Maß seines Glückes voll zu machen, bittet er sich von der Rachegöttin die Gnade aus, in der Unterwelt noch besondere Qualen über seine Widersacher verhängen zu dürfen.

Nicht nur die beiden Figuren, Geist und Rachegöttin, sind Seneca's "*Thyestes*" entlehnt, sondern auch die Situation der Eröffnungsszene ist die gleiche wie in dem erwähnten Drama. In beiden Dramen wird der Geist von der Rachegöttin auf die Erde zurückgebracht und erfährt während der Exposition des Stückes von seiner Begleiterin den Grund seiner Anwesenheit auf der Oberwelt.

Im Verlauf der Handlung überträgt Kyd den beiden Stimmungsfiguren noch die Aufgabe des Chores, indem sie am Schluß jedes Aktes erscheinen und das Geschehene kritisieren. Doch ist der Chor vom Wesen des Seneca'schen weit entfernt, und allein in der rückläufigen Betrachtung unseres Chores liegt nach Fischer der Vergleichungspunkt mit dem klassizistischen Chor. Denn der Seneca'sche Chor bestand vor allem aus „*ununterschiedenen, typischen Personen*". Ferner repräsentiert der Chor in den meisten Dramen Seneca's den „*idealen Zuschauer*" und hat infolgedessen keine Beziehungen zur Handlung des Stückes, während in der "*Spanish Tragedy*" die Verbindung des Chores mit der Handlung eine engere, wenn auch geistige genannt werden muß, da derselbe am Verlauf der Handlung sozusagen ein persönliches Interesse hat.

Schließlich verdient noch hervorgehoben zu werden, daß Hieronimo und Bellimperia furchtlos wie echte Stoiker in den Tod gehen, durchdrungen von souveräner Gleichgültigkeit gegen den Wert des irdischen Lebens.

3. *The True Tragedy of Richard III.*

Das Stück eröffnen Truth und Poetry, zu welchen der rachedürstende Geist des Clarence tritt mit den Worten:

> *Cresce, cruor: sanguis satietur sanguine: cresce,*
> *Quod spero citò. O citò, citò, vendicta.*
>
> (*Shakespeare's Library* V, S. 51.)

Mit wenigen Worten bereitet uns der Geist stimmungsvoll auf die kommenden blutigen Ereignisse vor. Wir wissen jetzt, daß ein Mörder für seine ruchlosen Verbrechen zur Verantwortung gezogen werden soll. Gleichzeitig verrät der

Geist mit diesen Worten deutlich seine Verwandtschaft mit den Seneca'schen Rachegeistern.

Ferner tritt uns der Geist am Schluß des Stückes als Symbol der Gewissensqualen entgegen.

Die Mahnungen des Gewissens werden so ungestüm, daß Richard bei Tag und bei Nacht, mag er schlafen oder wachen, die racheforderden Geister seiner Opfer zu sehen glaubt:

The hell of life that hangs vpon the Crowne,
The daily cares, the nightly dreames,
The wretched crewes, the treason of the foe,
And horror of my bloodie practise past,
Strikes such a terror to my wounded conscience,
That sleep I, wake I, or whatsoeuer I do,
Meethinkes their ghoasts comes gaping for reuenge,
Whom I haue slaine in reaching for a Crowne.

(l. c., S. 117.)

Im Vergleich zu der Art und Weise, mit der die Dichter bisher den Geist im Drama zu verwenden pflegten, liegt hier zweifelsohne ein großer Fortschritt, über den sich Churchill wie folgt verbreitet: "*The ghosts of the murdered, crying revenge, do not actually appear. They are represented as the creatures of Richard's imagination, diseased in consequence of his guilty conscience. The ghosts have ceased to be mere external machinery used to awaken the spectator's sense of horror; they have become a means of revealing the torments of a guilty soul.*" [1])

4. Lord Brooke's Tragödie "*Alaham*" wird eröffnet durch den Geist eines ehemaligen Königs von Ormus, der eine erschöpfende Exposition zu dem Drama spricht und uns so vom ersten Augenblick an auf die Blut- und Greuelszenen sowie auf die unnatürlichen Verbrechen vorbereitet, welche wir im Lauf der Tragödie schauen werden. Vornehmlich aber entwirft der Geist eine gedrängte Schilderung der Hauptcharaktere und des Geschickes, das ihrer harrt.

Der Geist weist zuerst hin auf jenen tiefen Abgrund der Hölle, den er soeben verlassen hat. Sein Strafort ist nicht

---

[1]) *Richard the Third up to Shakespeare*, S. 402.

Acheron gewesen, sondern ein tiefgelegenes, dunkles Land von unendlicher Ausdehnung, ein Ort der Entbehrung, des Grauens und der Gewissensbisse. In dieses schreckliche Gebiet sind die Seelen derjenigen verbannt, welche Todsünden begangen haben, wie Gottlosigkeit, Hochmut, Heuchelei. Könige, welche auf Erden tyrannisch herrschten, werden hier in Furien verwandelt, um die schwächeren Geister zu quälen. Schwache Könige, welche sorglos zuschauten, wie ihre Reiche von unwürdigen Günstlingen schlecht regiert wurden, werden verurteilt, eine bestimmte Strafzeit in diesem Teil der Unterwelt zuzubringen. Ein solcher König ist der Geist gewesen: sein Reich war Ormus, dessen wirkliche Beherrscher die Basshas waren, welche ihren königlichen Wohltäter ermordeten.

Der erste Auftrag, den der Geist zu erfüllen hat, ist der, seine eigene Nachkommenschaft zugrunde zu richten, der zweite, das verweichlichte Zeitalter durch Ränke zu züchtigen.

Hierauf prophezeit der Geist das Geschick der Hauptpersonen des Dramas: der gegenwärtige schwachsinnige König wird durch die Hand seines verruchten Sohnes Alaham sterben, dessen Pläne zu vereiteln er nicht genug Willenskraft hat; der ehrgeizige Alaham wird zu spät inne werden, daß das Schicksal alle geheimen Fehler aufdecken kann; er wird seinen Untergang finden durch seine eigene unnatürliche Verschlagenheit. Die lüsterne Hala, Alaham's Gattin, soll die Frucht ihrer schamlosen Ränke ernten und an den Qualen verletzten Stolzes sterben. Der schwachsinnige Zophi, der älteste Sohn des Königs, ist bestimmt, eine Beute von Parteiintrigen zu werden. Der unbeständige Caine, dessen Tugenden und Laster noch unentwickelt sind, wird das Opfer seiner eigenen Freunde. Mahomet möchte gern das Rechte tun und Mißbräuche abstellen, aber in seiner Hand soll sich Ehre als Knechtschaft, Gerechtigkeit als Ärgernis erweisen. Caelica, des Königs Tochter, muß, geleitet von ihrer zu großen Liebe zu ihrem Vater, dessen Schicksal teilen.

Der Prolog schließt mit der dringenden Aufforderung an die Furien — *Craft, Malice, Fear, Wrong, Wit* — die Welt zu verwirren und alles der Hölle als Beute auszuliefern.

Das düstere Bild, welches der Geist hier von einem Teil der Unterwelt entwirft, ebenso wie seine Schilderung des Charakters der Hauptpersonen werden der Absicht des Dichters entsprechend nicht verfehlen, den Leser in Stimmung und Spannung zugleich zu versetzen.

Wenn der Geist des ehemaligen Königs von Ormus sagt, er habe in erster Linie den Auftrag, sein eigenes Geschlecht zugrunde zu richten, so spielt er die nämliche Rolle wie der Geist des Tantalus, welcher von der Rachegöttin auf die Erde zurückgeführt wird, um seine Enkel zu unnatürlichen Verbrechen aufzustacheln. Überhaupt können wir aus der reichhaltigen Exposition, noch mehr aber aus den Blut- und Greuelszenen unseres Stückes dessen klassizistischen Charakter unschwer erkennen. Ebenso erinnert die Beibehaltung des Chores an Seneca: Ein Chor von guten und bösen Geistern, Furien und personifizierten Lastern begleitet erklärend die Handlung. Indes zeigt schon diese Zusammenstellung des Chores, wie wenig er mit dem Wesen des Seneca'schen noch gemein hat.

Geradeso wie der Dichter der "*Spanish Tragedy*" verwendet Lord Brooke allegorische Figuren im Chor. Eine andere Reminiszenz an die "*Spanish Tragedy*" wird in uns erweckt, wenn der Geist von dem schauerlichen Ort erzählt, der den Gottlosen, Hochmütigen und Heuchlern zum Aufenthalt angewiesen sei. Denn unwillkürlich denken wir dabei an die Schilderung, die uns Andrea's Geist von der Wohnung der Meineidigen, Wucherer, Wollüstigen etc. gibt.

5. *Alexandræan Tragedy.*

Die furchtbaren Ereignisse, die auf den Tod Alexander's des Großen folgten, wurden von Sir William Alexander, Earl of Stirling, zum Gegenstand einer Tragödie erwählt, welche nach seiner Ansicht nicht besser eröffnet werden konnte als durch den Geist Alexander's selbst, des Mannes, dessen erstaunliche Siege und Waffentaten die indirekte Ursache all der Übel waren, die auf seinen Tod folgten. Die Erscheinung des mächtigen Alexander und die ebenso gewaltigen wie ergreifenden Worte, mit denen er das Schicksal

seines Reiches und seiner Nachkommen beklagt, zielen in der Tat darauf ab, unser Interesse an der *Alexandræan Tragedy* in ungewöhnlichem Grade zu erhöhen, mit anderen Worten, uns in Stimmung zu versetzen. Der Grundton dieses Dramas wird angeschlagen in dem Verse:

"Who have forgot all love, save love to raigne";

denn der maßlose Ehrgeiz von Alexander's Generalen, d. h. ihre Herrschbegierde war es, welche den Untergang seines Hauses herbeiführte.

Der Geist Alexander's beginnt damit, die Verzögerung seiner Leichenfeierlichkeiten zu beklagen, welche ihn zwinge, ziellos an den Ufern des Styx umherzuschweifen. Der Geist betrachtet dieses Unglück zum Teil als eine gerechte Vergeltung für das Blutvergießen, das er zu seinen Lebzeiten verursacht habe. Er würde gerne in die Fußstapfen von Alcmena's Sohn treten und Pluto Qualen auferlegen wegen seiner Weigerung, ihn in den Hades aufzunehmen. Dann weist der Geist in bitteren Worten auf die Undankbarbeit der mazedonischen Generale hin, welche in ihrem gierigen Verlangen, von den Eroberungen ihres Herrn Besitz zu ergreifen, vergaßen, seinem Leichnam die letzten Ehren zu erweisen.

Dann spricht der Geist von dem blinden Ehrgeiz, der Alexander's Verderben gewesen sei, er erkennt die rächende Hand Jupiter's in den schmachvollen Kriegen, welche des Königs Ruhm geschmälert und ihn selbst gelehrt hätten, daß er schließlich doch nur ein Sterblicher und kein Gott war. Der Geist erinnert an die Tatsache, daß Alexander's Hochmut ihn sogar das Andenken an seines Vaters Heldentaten hassen ließ und seine besten Freunde zu seinen schlimmsten Feinden machte. Eitel und wertlos sei sein ganzes Leben gewesen, obwohl er sein Reich von Athen bis Indien ausgedehnt hätte, obgleich das Glück sein Sklave und Könige seine Untertanen gewesen wären. Er habe jedermann besiegt, nur nicht sich selbst, und gerade die Größe seines Reiches hätte anderen den Wunsch eingegeben, sich dessen zu bemächtigen. Und so habe es sich ereignet, daß der Monarch, der niemals von einem Feind besiegt, von seinen Freunden hingemordet wurde.

Der Geist sagt ferner die Schrecken vorher, welche die Uneinigkeit unter den Generalen über die Welt im allgemeinen und über seine Familie im besonderen bringen würde. Weit besser wäre es gewesen, wenn Alexander seine Laufbahn als Eroberer niemals begonnen, sondern sich mit dem bescheidenen väterlichen Reich begnügt hätte. — Aber da die lange hinausgeschobenen Leichenfeierlichkeiten nun endlich stattfinden sollten, müsse er, der Geist, an den Hof des Höllenkönigs zurückkehren, um Aug' in Auge den feindlichen Richtern gegenüberzutreten, von welchen die Geister der von Alexander Erschlagenen Rache heischten.

Auch die "*Alexandræan Tragedy*" hat durch ihre erschöpfende Exposition wie durch die Beibehaltung des Chores unzweifelhaft ein klassizistisches Gepräge, wie ja sowohl dieses Drama als auch das eben behandelte "*Alaham*" in ihrer Eigenschaft als Buch- oder Deklamationsdramen ihre Verwandtschaft mit Seneca ohne weiteres dokumentieren.

6. Ben Jonson's "*Catiline*" wird eröffnet durch Sulla's Geist, der aus der Unterwelt emporsteigt und Catilina zu den schrecklichsten Taten auffordert. Finstere Pläne in der Brust, sitzt der letztere nachdenklich in seinem Studierzimmer. Wie um seine Beratungen zu fördern, erscheint Sulla's Geist:

Pluto be at thy counsels, and into
Thy darker bosom enter Sylla's spirit!
All that was mine and bad, thy breast inherit.

(Cunningham, Bd. 4, I, 1, S. 190.)

Sodann zählt Sulla's Geist alle Abscheulichkeiten auf, welche Catilina bereits begangen hat und fordert ihn schließlich auf, seinen Verbrechen durch den Ruin seiner Vaterstadt die Krone aufzusetzen.

Ben Jonson konnte in der Tat seinen "*Catiline*" nicht stimmungsvoller eröffnen als durch Sulla's Geist. Denn der ehemalige Diktator hat durch seine furchtbaren Proskriptionen unaussprechliches Unheil über Rom gebracht und kann daher in gewissem Sinn als Vorgänger Catilina's gelten.

Sowohl die Figur des Geistes als auch die Situation der

Eingangsszene sind Seneca's "*Thyestes*" entlehnt. Diese Tragödie wird eröffnet durch den Geist des Tantalus in Begleitung der Rachegöttin. Wie die Furie einmal bemerkt, hat sie den Geist des Tantalus auf die Oberwelt zurückgeführt, damit er durch seine bloße Anwesenheit im Palast des Atreus seine Nachkommen zu unnatürlichen Verbrechen aufstachele. Auch der Geist Sulla's soll durch seine bloße Anwesenheit Catilina zu dem unnatürlichen Verbrechen aufreizen, den Untergang seiner Vaterstadt Rom herbeizuführen. Denn Catilina sieht den Geist nicht, noch hört er ihn. Einige Stellen hat Jonson fast wörtlich aus "*Thyestes*" herübergenommen. Sulla's Geist (bevor er sich an Catilina wendet):

"*Behold, I come, sent from the Stygian sound,*
As a dire vapour that had cleft the ground,
. . . .
Or like a pestilence that should display
Infection through the world . . . . ."
(l. c. I, 1 S. 190.)

Der Geist des Tantalus:

Mittor ut dirus vapor
Tellure rupta vel gravem populis luem
Sparsura pestis. (l. c. S. 284, Z. 87—89.)

Sulla's Geist (zu Catilina sprechend):

Nor let thy thought find any vacant time
To hate an old, but still a fresher crime
Drown the remembrance; let not mischief cease,
But while it is in punishing, increase:
Conscience and care die in thee; and be free
Not heaven itself from thy impiety:
Let night grow blacker with thy plots, and day,
At shewing but thy head forth, start away
From this half-sphere; and leave Rome's blinded walls
To embrace lusts, hatreds, slaughters, funerals.
(l. c. I, 1, S. 191 und 92.)

Furie (das Geschlecht des Tantalus verfluchend):

Nec vacet cuiquam vetus
Odisse crimen: semper oriatur novum,

Nec unum in uno, dumque punitur scelus,
Crescat. . . . . .
. . . .
et fas et fides
Jusque omne pereat. Non sit a vestris malis
Immune caelum. Cur micant stellae polo
Flammaeque servant debitum mundo decus?
Nox alia fiat, excidat caelo dies.
Misce penates, odia caedes funera
Accerse et imple Tantalo totam domum.

(l. c. S. 282 und 283, Z. 29—32 und 47—54.)

Auch im III. Akt finden sich Entlehnungen aus "*Thyestes*", ferner aus "*Hippolytus*", "*Octavia*", "*Hercules furens*".[1])

Endlich zeigt sich Jonson seinem Vorbild Seneca in der Anwendung des Chores verpflichtet. Dieser schließt jeden der fünf Akte und verläßt, wie bei Seneca, während der Aufführung des Stückes die Bühne, so daß er nichts über den Verlauf der Handlung erfährt. Denn am Ende des IV. Aktes erklärt der Chor, über Catilina's Pläne im unklaren zu sein, was nicht der Fall sein könnte, wenn er während der Vorstellung auf der Bühne bliebe.[2])

7. *Fuimus Troes: The True Trojans* (von Dr. Jasper Fisher).

Das Stück behandelt die beiden Einfälle Cäsars in Britannien in den Jahren 56 und 54 vor Christus. Das Stück wird eröffnet durch die Geister des Camillus und Brennus, welche in vollständiger Rüstung und mit gezücktem Schwert in der Begleitung des Mercur erscheinen. Mercur bringt die Geister nach dem Willen Jupiters auf die Oberwelt zurück "*as sticklers in their nation's enmity*". Wenn die Nacht sich auf die müden Augenlider gesenkt hat, dann sollen sie ihre Landsleute zum Kampf anspornen, dann sollen sie zu Rachegeistern in ihrer Brust werden:

Incite your countrymen, when night and sleep

---

[1]) Cunliffe, l. c., S. 94.
[2]) Ibd., S. 90.

Conquer the eyes: when weary bodies rest,
And senses cease, be furies in their breast.

(Dodsley-Hazlitt XII, S. 451.)

Daß gerade die Geister des Camillus und Brennus erscheinen, ist natürlich von seiten des Dichters wohlberechnet. Durch diesen Rückblick auf die Kämpfe zwischen Römern und Galliern im Jahre 390 vor Christus, sowie durch die wilde Kampfeslust atmenden Wechselreden der Geister bereitet der Dichter stimmungsvoll auf die kommenden Ereignisse vor. Mit den Worten:

Fly to your parties, and enrage their minds:
Till, at the period of these broils, I call
And back reduce you to grim Pluto's hall.

(l. c. S. 452)

entläßt Merkur die Geister.

Ihrem Auftrag gemäß erscheinen die Geister den Anführern der zwei feindlichen Heere, Nennius und Cäsar, und zwar in II, 7.

Der Geist des Brennus fordert Nennius auf, des über die ganze Welt verbreiteten Ruhmes seiner Vorfahren eingedenk zu bleiben. Er möge ein zweiter Brennus sein. Seine Lanze müsse, wie eine Herkuleskeule, zwei Ungeheuer zähmen, Roms Habsucht und Stolz. Die Ehre möge sein Leitstern sein im Leben wie im Tod. Nach dieser Ermahnung verschwindet der Geist.

Nennius versichert, daß der Geist über seine Taten nicht erröten solle. Ruhm, sei er noch so gering, ist selbst um den Preis des Todes billig erkauft. Obwohl diese Überzeugung in ihm lebendig ist, versichert Nennius, daß die Worte des Geistes ihm neue Kraft verliehen hätten. Was nur immer die Zukunft bringen möge, Tod oder Sieg, Nennius weiht sein Leben dem Andenken von Brennus' Geist.

In der gleichen Szene erscheint der Geist des Camillus dem Cäsar und fordert ihn auf, Rache an der Nation zu nehmen, deren Verwandte einst Rom geplündert hätten. Camillus wünscht, sein Geist, der Geist eines Scipio, eines Marius, eines Sulla möge in Cäsar wieder aufleben, damit diese stolze Nation unter das römische Joch gebeugt würde.

Cäsar erwidert, er werde in des Camillus Fußstapfen treten. Er sei entschlossen, nicht länger zu leben, sollte er hinter diesem erhabenen Beispiel zurückbleiben.

In der nun folgenden Schlacht (III, 2) zeigen sich die beiden Führer dessen würdig, was sie den Geistern versprochen haben.

Das Erscheinen der Geister in II, 7 bezweckt, wie wir gesehen haben, Nennius und Cäsar zum Kampf anzufeuern, bedeutet also für den Verlauf der Handlung ein accelerierendes Moment. — Die gleiche Bedeutung ist dem Erscheinen der Geister in IV und V beizumessen.

In IV, 4 beklagt sich Cäsar, daß der Geist des Camillus ihn nachts im Traume ängstige und nach Rache rufe. Beim zweiten Einfall Cäsar's in Britannien kämpfen die Römer anfangs unglücklich gegen die Briten. Der Geist des Camillus will demnach Cäsar veranlassen, seine Tapferkeit gegen die Briten zu verdoppeln.

In V, 2 erzählt Cassibellanus, der König der Briten, in einer Ansprache an seine Soldaten, der Geist des Brennus sei ihm erschienen und habe ihn aufgefordert, das Unrecht zurückzuweisen und dem Ruhm seiner Ahnen Ehre zu machen.

Das Stück schließt Mercur, der die beiden Geister in die Unterwelt zurückführt, während sie die Frage erörtern, ob der endgültige Sieg auf seiten der Römer oder der Briten sein werde.

8. *Grim the Collier of Croydon.*[1])

Die 1. Szene des 1. Aktes zeigt uns folgendes Stimmungsbild: Malbecco's Geist in der Unterwelt vor Pluto uud den Höllenrichtern Minos, Aeacus und Rhadamanthus. Aufgefordert, sich wegen seiner Selbstentleibung zu rechtfertigen, erzählt der Geist seinen Richtern, wie er durch die Bosheit seines Weibes zum Selbstmord getrieben wurde.

Auf dieser Erzählung des Geistes basiert, wie sich zeigen

---

[1]) Sehr wahrscheinlich identisch mit Haughton's *The Devil and his Dame*, ein Stück, welches unter März 1600 in Henslowe's Diary eingetragen ist. Cf. Ward, Bd. 2, S. 606.

wird, die folgende Handlung in ihren Grundzügen; der Geist repräsentiert also das erregende Moment der Handlung.

Nach kurzer Beratung mit den Höllenrichtern beschließt der Beherrscher der Unterwelt, einen seiner Lieblingsteufel, Belphegor, auf die Erde zu senden mit dem Auftrag, menschliche Gestalt anzunehmen, zu heiraten und nach einem Jahr und einem Tag in die Unterwelt zurückzukehren, um über den Charakter des weiblichen Geschlechts Bericht zu erstatten.

Belphegor begibt sich, von seinem Diener Akercock begleitet, auf die Oberwelt; er selbst geht unter dem Namen Castiliano, Akercock unter dem Namen Robin Goodfellow. Castiliano verheiratet sich. Seine Ehe ist aber eine höchst unglückliche. Nicht nur daß er zusehen muß, wie Marian anderen Männern ihre Liebe erweist, wird er schließlich noch von ihr vergiftet. Und falls das Gift seine Wirkung verfehlen sollte, unternimmt es ein Liebhaber Marian's, Castiliano zu ermorden. Castiliano ist im Begriff, den tödlichen Stoß zu empfangen, als er von der Erde verschlungen wird.

Robin Goodfellow verhilft Grim, dem Köhler von Croydon, zum Sieg über seine Nebenbuhler im Kampf um seine Geliebte Johanna.

Belphegor erzählt nach seiner Rückkehr in die Unterwelt Pluto und den Höllenrichtern die schlimmen Erfahrungen, die er mit seiner treulosen Frau gemacht hat. Pluto fällt daraufhin über Malbecco's Geist folgendes Urteil: er solle von nun an als Geist der Eifersucht in der Welt umherschweifen, um Argwohn zwischen Mann und Frau zu erwecken. Mit den Worten:

Go, Jealousy, begone; thou hast thy charge;
Go, range about the world that is so large.

(Dodsley-Hazlitt, Bd. 8, V, 1 S. 470)

wird der Geist von Pluto entlassen.

9. *Hamlet.*

In dramatisch wirkungsvollster Weise hat Shakspere den Geist als Stimmungsfigur in "*Hamlet*" verwendet, denn hier tritt der Geist nicht plötzlich auf die Bühne, sondern

der Dichter versteht es meisterhaft, auf sein Kommen vorzubereiten.

Versetzen wir uns vor die Schloßterrasse in Elsinore. Es ist eine bitterkalte Septembernacht. Eben hat es 12 Uhr geschlagen, und es erfolgt die Ablösung der Schloßwache: Francisco verläßt seinen Posten, Bernardo und Marcellus treten an seine Stelle. Mit letzteren tritt sogleich Horatio auf aus einem Grund, den wir gleich nachher erfahren werden. Zweimal ist nämlich schon den beiden Wachoffizieren Bernardo und Marcellus gerade um Mitternacht ein Geist erschienen. Von diesem Ereignis haben sie ihrem Freund Horatio Mitteilung gemacht. Doch dieser erklärt die Wahrnehmung der beiden Freunde für Einbildung. Deswegen sagt Marcellus:

I have entreated him along
With us to watch the minutes of this night;
That, if again this apparition come,
He may approve our eyes, and speak to it.

(Dyce, Bd. 7, I, 1 S. 300.)

Horatio indes versichert, daß die Erscheinung sich nicht wiederholen werde. Bernardo hat eben begonnen, den Hergang jenes geheimnisvollen Ereignisses nochmals zu erzählen, da wird er plötzlich von Marcellus mit den Worten unterbrochen:

Peace, break thee off; look where it comes again!

(l. c., S. 300.)

Entsetzen bemächtigt sich der Freunde. Selbst der furchtlose Horatio ist für den Augenblick starr vor Furcht und Staunen. Endlich aber faßt er sich ein Herz und spricht den Geist an:

What art thou, that usurp'st this time of night,
Together with that fair and warlike form
In which the majesty of buried Denmark
Did sometimes march? by heaven I charge thee, speak.

(l. c. S. 301.)

Doch der Geist des verstorbenen Königs von Dänemark — denn dieser ist es, wie die eben erwähnten Worte Ho-

ratio's zeigen — bleibt stumm. Nochmals beschwört Horatio den schon wieder Wegschreitenden, zu sprechen, aber vergebens. Der Geist verschwindet. Nicht minder mächtig als seine Freunde ist Horatio von der Geisteserscheinung ergriffen. Er würde nach seinen eigenen Worten immer noch nicht an die Erscheinung glauben, hätte er nicht die sichere, fühlbare Gewähr der eigenen Augen.

Was will nun der Geist des verstorbenen Königs? Das fragen sich die Freunde. Horatio hält die Erscheinung für den Vorboten schicksalsschwerer Ereignisse, die Dänemark bevorstünden. Geradeso seien auch dem Tod des großen Julius Cäsar in Rom bedeutungsvolle Zeichen vorangegangen. Daß der Geist des Königs in Waffen erschienen sei, kündige dem Lande Krieg an. Denn der junge Fortinbras habe ein Heer landloser Abenteurer um sich gesammelt und sei entschlossen, die von seinem Vater an den verstorbenen König verlorenen Länder wiederzugewinnen. Die Gefahr eines Überfalles, den Fortinbras von der Seeseite aus unternehmen könnte, sei auch der Grund ihrer beständigen Wachen. Da auf einmal unterbricht sich Horatio selbst mitten in seiner Rede:

But, soft, behold! lo, where it comes again!

Mutig will Horatio diesmal zu Werke gehen:

I'll cross it, though it blast me.
Stay, illusion, spricht er den Geist an,
If thou hast any sound, or use of voice,
Speak to me:
If there be any good thing to be done,
That may to thee do ease, and grace to me,
Speak to me.

. . . .

Or if thou hast uphoarded in thy life
Extorted treasure in the womb of earth,
For which, they say, you spirits oft walk in death,
Speak of it: — stay, and speak!

(l. c. I, 1 S. 304.)

In diesem Augenblick kräht der Hahn, und der Geist ist im Begriff, sich wieder zu entfernen. "*Stop it, Marcellus!*"

ruft Horatio diesem zu. Marcellus will in seiner Aufregung nach ihm mit der Hellebarde schlagen. Vergebens. Der Geist verschwindet. Also auch diesmal ist der Geist stumm geblieben.

"*It was about to speak when the cock crew* —,"

meint Bernardo.

"*And then it started like a guilty thing*
Upon a fearful summons —," bekräftigt Horatio.

Horatio findet das durch seine Erfahrung bestätigt. Denn er habe gehört, daß, sobald der Hahn den Morgen verkünde, jeder umherschweifende Geist an seinen Aufenthaltsort zurückkehren müsse. — Mittlerweile ist die Zeit vorgerückt, der Morgen bricht an. Die Freunde brechen die Wache ab und beschließen auf Horatio's Rat das, was sie diese Nacht gesehen, dem jungen Hamlet anzuvertrauen; denn so stumm der Geist auch ihnen gegenüber gewesen sei, mit Hamlet werde er sprechen.

Mit Künstlerhand hat Shakspere das erste Kräuseln der Wellen angedeutet, das den nahenden Sturm verkündet. Der Natur der Sache gemäß ist die Rolle des Geistes nicht erschöpft; er hat eine noch viel wichtigere Aufgabe zu erfüllen. Nachdem wir durch sein Erscheinen in einen Zustand zweifelvoller Erregtheit und höchster Spannung versetzt sind, führt uns der Dichter in der folgenden Szene die Exposition der Tragödie vor Augen.

König Claudius von Dänemark hat nach dem kürzlich erfolgten, plötzlichen Tod seines Bruders mit Einwilligung der Stände des Landes den Thron bestiegen und seine verwitwete Schwägerin geheiratet, dadurch aber die Anwartschaft seines Neffen Hamlet auf den dänischen Königsthron in Frage gestellt. Aber das ist der geringste Grund des schweren Kummers, der auf Hamlet's Seele lastet. Kaum hatte er die Universität Wittenberg bezogen, mußte er schon wieder heimeilen, um dem geliebten Vater die letzte Ehre zu erweisen. Ein rätselhaftes Geschick hatte den noch in der Vollkraft der Jahre stehenden Mann hinweggerafft. Aber nicht nur die merkwürdigen Umstände bei seines Vaters Tod geben Hamlet zu denken. Die geradezu überstürzte Heirat seiner Mutter hat seine ideale

Weltanschauung auf das schwerste erschüttert. Daß seine Mutter, nachdem sie kaum die Tränen um den ersten Gatten getrocknet, so bald einem zweiten die Hand zum ehelichen Bunde reichen konnte, vermag Hamlet nicht zu fassen, umsoweniger, als seine Eltern in zärtlicher Liebe einander zugetan waren. Die Tatsache, daß das Unbegreifliche eingetreten ist, drückt ihn unsagbar nieder, macht ihn namenlos traurig und unglücklich.

Der Geist soll Licht in dieses Dunkel bringen. Horatio, Bernardo und Marcellus berichten dem Prinzen, wie ihnen bereits in drei Nächten der Geist seines Vaters auf der Wache erschienen sei. Hamlet's Entschluß ist bald gefaßt. Er will diese Nacht wachen, und kommt das Gespenst wieder, es ansprechen. Indem er die Gefährten bittet, über das Gesehene zu schweigen, verabschiedet er sich von ihnen mit dem Versprechen, daß er sie auf der Terrasse zwischen 11 und 12 Uhr nachts besuchen werde.

Seltsame Gedanken drängen sich Hamlet jetzt auf, wenn er an den plötzlichen Tod seines Vaters denkt. In fieberhafter Erregung sieht er der verhängnisvollen Stunde entgegen:

> *"Would the night were come!*
> *Till then sit still my soul."* (l. c. I, 2 S. 314.)

Zugleich mit Horatio und Marcellus findet sich Hamlet auf der Wache ein. Es hat schon 12 Uhr geschlagen:

> *"Then it draws near the season*
> *Wherein the spirit held his wont to walk."*
> (l. c. I, 4 S. 320.)

Eine eisig kalte Luft weht. Während Hamlet bangen Herzens der Enthüllung eines schrecklichen Geheimnisses gewärtig ist, hält der König im Schlosse, umgeben von seinem Gefolge, ein fröhliches Zechgelage ab. Kanonendonner und Trompetenstoß verkünden jeden Trunk, den der König ausbringt. Hamlet tadelt dieses lärmende Gelage; seiner Neigung gemäß, über alles tiefsinnige Betrachtungen anzustellen, philosophiert er, geradeso wie die Dänen durch diese nächtlichen Gelage bei den anderen Völkern in Verruf kämen,

ebenso würden oft einzelne Menschen, obwohl ausgestattet mit den trefflichsten Tugenden, infolge eines kleinen Charakterfehlers in der öffentlichen Meinung geringgeschätzt.

"*Angels and ministers of grace defend us!*" ruft der Prinz sich unterbrechend, überwältigt von dem ersten Schrecken, als er plötzlich den Geist vor sich sieht. Doch bald hat er sich gefaßt:

Be thou a spirit of health or goblin damn'd,
Bring with thee airs from heaven or blasts from hell,
Be thy intents wicked or charitable,
Thou com'st in such a questionable shape,
That I will speak to thee: I'll call thee Hamlet,
King, father, royal Dane: O answer me!
. . . .
. . . *What may this mean,*
That thou, dead corse, again, in complete steel,
Revisit'st thus the glimpses of the moon,
Making night hideous; . . .
. . . .
Say, why is this? wherefore? what should we do?
(l. c. I, 4 S. 322.)

Doch der Geist antwortet nicht, sondern winkt Hamlet an einen weiter entfernten Ort, wie um anzudeuten, daß die Mitteilung nur für ihn allein bestimmt sei. Hamlet ist auch willens, dem Geist zu folgen, trotz des gegenteiligen Rates von Horatio und Marcellus.

Why, what should be the fear? erwidert ihnen der Prinz.

I do not set my life at a pin's fee;
And for my soul, what can it do to that,
Being a thing immortal as itself?
(l. c. I, 4 S. 323.)

Wieder winkt der Geist. Nochmals warnt Horatio den Prinzen dringend, denn das Gespenst könne ihn bis zum Gipfel jenes Felsens locken, der sich von der See zu grausiger Höhe erhebe, dort eine andere Gestalt annehmen und ihn zum Wahnsinn treiben. Der Geist winkt wieder, und mit den Worten "*My fate cries out*" reißt sich Hamlet von den be-

sorgten Freunden los und folgt dem Geist. Bestürzt bleiben Horatio und Marcellus zurück.

Jetzt, da der Geist mit Hamlet allein ist, spricht er und gibt sich zu erkennen. Hamlet hört die niederschmetternde Kunde, die sein prophetisches Gemüt indes dunkel geahnt, daß sein Oheim hinterlistigerweise den Bruder gemordet, indem er, während dieser mittags im Garten schlief, sich heranschlich und ihm tödliches Gift in die Ohren träufelte, so daß der Unglückliche in kurzem eine Leiche war. Aber nicht nur dies. Durch süße Schmeichelworte habe der Mörder die scheinbar tugendhafte Königin verleitet, mit ihm in die Ehe zu treten. Den feigen Brudermord soll Hamlet dem Gebot des Geistes zufolge rächen, seine Mutter aber, die zwar leichtsinnig, aber schuldlos ist an der blutigen Tat, möge er schonen:

> "*But, howsoever thou pursu'st this act,*
> *Taint not thy mind, nor let thy soul contrive*
> *Against thy mother aught: leave her to heaven,*
> *And to those thorns that in her bosom lodge*
> *To prick and sting her.*" (l. c. I, 5 S. 327.)

Doch der Morgen naht und mit dem Scheidegruß "*Adieu! remember me*" verschwindet der Geist.

Der junge Held sinkt unter der Last der wuchtigen Eröffnung beinahe zusammen:

> "*You, my sinews, grow not instant old,*
> *But bear me stiffly up.*" (I, 5 S. 328.)

Ja, gedenken will Hamlet des erhaltenen Auftrages, tilgen will er aus seinem Gedächtnis jegliche Erinnerung an seine Jugendzeit, und das Gebot des Geistes soll allein seine Seele erfüllen.

Hamlet hat, wie wir gesehen, den Entschluß gefaßt, den Mord seines Vaters zu rächen. Auf diesem Entschluß aber beruht die ganze folgende Handlung. Dieser Entschluß wird nun durch die Offenbarung des Geistes in die Seele Hamlet's gesenkt. Die Offenbarung des Geistes repräsentiert also das erregende Moment der Handlung.

Wie nun die folgende Handlung in allen Hauptzügen in

letzter Linie auf die Geisteserscheinung zurückgeht, warum der Geist auch fernerhin in den Gang der Handlung einzugreifen für gut befindet, soll im folgenden dargestellt werden.

Hamlet steht noch unter den gewaltigen Eindrücken, die er eben empfangen hat, als wiederholt und laut sein Name an sein Ohr tönt. Horatio und Marcellus sind es, welche die Rufe ausstoßen, denn sie empfinden allmählich Besorgnis über das Schicksal des Prinzen. Hamlet ermuntert sie, näher zu kommen, und nun bestürmen sie den Prinzen mit Fragen nach dem, was zwischen ihm und dem Geist vorgefallen ist. Doch Hamlet hält es einstweilen für das Beste, zu schweigen. Obwohl seine Aufregung begreiflicherweise eine ungeheure ist, weiß er doch in richtiger Erkenntnis seiner Lage, daß ein verfrühtes Bekanntwerden dieser nächtlichen Vorgänge seinem Racheplan nur schaden kann. Denn der König, ohnehin argwöhnisch, — ein schuldiges Gewissen sieht ja überall Verrat — wird sicherlich auch das geringste Anzeichen von Gefahr bemerken und sich zu schützen wissen. Deshalb bittet er die Freunde, niemals etwas von dem, was sie diese Nacht gesehen, zu veröffentlichen. Horatio und Marcellus versprechen es. Aber Hamlet will das Versprechen noch durch einen Eid bekräftigt wissen und ersucht die Freunde, auf sein Schwert zu schwören. Wie um sein Verlangen zu unterstützen, ertönt aus der Tiefe eine schauerliche Grabesstimme: "*Swear.*" Hamlet überkommt eine wilde Lustigkeit:

> "*Ah, ha, boy! say'st thou so? art thou there, true-penny?*
> *Come on,*" — fährt er fort,
> "*you hear this fellow in the cellarage, —*
> *Consent to swear.*" (I, 5 S. 330.)

Hamlet ist, wie wir sehen, durch seine Unterredung mit dem Geist an das Überirdische gewöhnt, während seine Gefährten fast sprachlos vor Schrecken sind. Horatio bringt nur die Worte hervor: "*Propose the oath, my lord.*" Aber als der Prinz die Eidesformel gesprochen hat, macht die Stimme des Geistes abermals die Freunde erbeben, denn unter ihren Füßen vernehmen sie zum zweiten Mal die Aufforderung: "*Swear*". — "*Hic et ubique?*" ruft Hamlet erstaunt aus. Um

das Entsetzen der Freunde zu mildern, läßt er den Platz wechseln, was er, nach den eben erwähnten Worten zu urteilen, schon das erste Mal getan hat, als die Stimme aus der Tiefe kam. Wieder spricht Hamlet die Eidesformel vor, und zum dritten Mal ertönt aus der Tiefe die Stimme: "*Swear.*" Hamlet läßt die Freunde nochmals den Platz wechseln und bittet sie neuerdings, feierlich zu schwören, niemals durch Gebärde oder Wort etwas von ihm zu verraten, so fremd und seltsam er sich auch benehmen möge, da es ihm vielleicht in Zukunft dienlich scheine, ein wunderliches Wesen zur Schau zu tragen. Zum vierten Mal läßt sich der Geist vernehmen: "*Swear.*" — Nachdem die Freunde den Schwur geleistet, entläßt sie Hamlet.

Betrachten wir nun, wie die Geisteserscheinung auf den Helden, sowie auf die Gegenspieler wirkt.

Hamlet ist zwar infolge der Offenbarung des Geistes vom tödlichsten Haß gegen seinen Oheim beseelt, aber trotzdem äußert sich dieses Gefühl nicht in einer entscheidenden Tat, wenigstens nicht für den Augenblick. Die Enthüllung des schrecklichen Geheimnisses hat bei Hamlet zunächst eine vollständige Erschlaffung der physischen und geistigen Kräfte zur Folge. Die Tatsache, daß es überhaupt solche Schurken gibt, erfüllt ihn mit namenloser Traurigkeit. Als Hamlet sich von den Aufregungen der Entsetzensnacht einigermaßen erholt hat, quält er sich vergebens ab, einen brauchbaren Racheplan zu finden. Denn immer steigen in ihm Zweifel auf, welche die Durchführung eines Entschlusses vereiteln.

Die Hamlet beständig quälenden Zweifel hatten schließlich sogar die Person des Geistes in Frage gestellt. Das Schauspiel beseitigt auch dieses stärkste Bedenken. Hamlet sieht mit absoluter Gewißheit in seinem Oheim den schuldbewußten Mörder seines Vaters. Zugleich aber ist für Hamlet die Schwierigkeit, die ihm vom Geist übertragene Aufgabe zu lösen, bedeutend gewachsen. Denn der König sieht sich von seinem Neffen ausspioniert, er wird also voraussichtlich Mittel anwenden, um sich des lästigen Spions zu entledigen. Da gibt der Zufall Hamlet die schönste Gelegenheit an die Hand, dem König zuvorzukommen: er trifft seinen Oheim in

Gebet versunken. Hamlet ist wieder untätig, der Moment scheint ihm nicht richtig gewählt zu sein.

Durch die Herausforderung des Königs infolge des Schauspiels einerseits, durch seine Untätigkeit andererseits ist der Held in eine verhängnisvolle Situation geraten. Die Möglichkeit, das Gebot des Geistes zu vollführen, ist durch Versäumen der günstigen Gelegenheit eine ziemlich unwahrscheinliche geworden. Ist so schon das zweite Erscheinen des Geistes hinreichend begründet, so werden wir durch die folgende Szene von der Notwendigkeit eines nochmaligen Eingreifens des Geistes in die Handlung geradezu durchdrungen.

Ungeduldig harrt die Königin ihres Sohnes. Sie soll ihm nach dem Willen ihres Gatten ernstlich Vorhalt machen über sein Benehmen und womöglich die Ursache dessen, was seine Seele bedrückt, zu erfahren suchen. Die Königin erreicht aber ihre Absicht nicht. Im Gegenteil, Hamlet ist entschlossen, seiner Mutter wegen ihrer zweiten Heirat ernstlich ins Gewissen zu reden. Seine Gereiztheit gegen seine Mutter äußert sich zunächst in spitzigen Antworten auf ihre Fragen. Die Königin will daraufhin ihre Bekehrungsversuche ohne weiteres als unnütz aufgeben: "*Nay, then, I'll set those to you that can speak.*" Aber jetzt gibt Hamlet der Mutter Klarheit über seine Absichten.

> "*Come, come,*" sagt er zu ihr,
> "*and sit you down; you shall not budge;*
> *You go not till I set you up a glass*
> *Where you may see the inmost part of you.*"
>
> (III, 4 S. 380.)

Die Königin, aufs höchste erschrocken, glaubt nicht anders, als ihr Sohn wolle sie in einem Wahnsinnsanfall umbringen und ruft um Hilfe. Polonius, der verabredetermaßen hinter einem als Vorhang dienenden Teppich versteckt ist, stimmt, da er die Königin in Gefahr wähnt, in den Hilferuf ein. Hamlet, einem Impuls des Zornes gegen den Lauscher folgend, zieht den Dolch, stößt durch den Teppich und ersticht den Polonius. Hamlet meint, er habe den König getötet; die Erkenntnis seines Irrtums beunruhigt ihn nicht im geringsten,

ein Benehmen, das durch seine hochgradige Erregung leicht erklärlich ist. Denn er hat jetzt Wichtigeres zu tun. Und nun macht Hamlet wahr, was er seiner Mutter angekündigt hatte, als er ihr sagte, er wolle ihr einen Spiegel vorhalten, worin sie ihr Innerstes erblicken werde. In der Tat, schwer ist die Anklage, maßlos sind die Vorwürfe, die Hamlet gegen seine Mutter erhebt. Wie Dolchstiche dringen der Königin die harten Worte ihres Sohnes ins Herz. Als sich aber Hamlet von seiner Aufregung und seinem Häß gegen den Oheim so weit hinreißen läßt, den König einen Mörder zu nennen,

> "*A cutpurse of the empire and the rule,*
> *That from a shelf the precious diadem stole,*
> *And put it in his pocket,*"

da erscheint der Geist seines Vaters von neuem. Hamlet ahnt teilweise den Grund seines Kommens, wenn er ihn frägt:

> "*Do you not come your tardy son to chide,*
> *That, laps'd in time and passion, lets go by*
> *Th' important acting of your dread command?*"
> "*This visitation*", antwortet der Geist,
> "*Is but to whet thy almost blunted purpose.*" —
> "*But look*" fährt er fort,
> "*amazement on thy mother sits:*
> *O, step between her and her fighting soul, —*
> *Conceit in weakest bodies strongest works, —*
> *Speak to her, Hamlet.*" (III, 4 S. 382 und 83.)

Die Königin, die den Geist weder sieht noch hört, ist allerdings entsetzt über ihren Sohn, da er die Augen auf das Leere heftet und mit der körperlosen Luft redet. Ihr Grauen mildert sich aber, als Hamlet sich wieder zu ihr wendet.

Hamlet selbst ist nach der Erscheinung des Geistes ruhiger geworden, der Sturm seiner Gefühle hat sich gelegt. Er ist nachdrücklich wieder an seine heilige Aufgabe erinnert worden, er überhäuft die Mutter nicht mehr mit heftigen Vorwürfen, er berührt auch nicht mehr die unrechtmäßige Besitzergreifung der Krone seitens des Königs. Um zu erreichen, daß seine mahnenden Worte auf fruchtbaren Boden fallen, sucht er die Mutter von seiner gesunden Vernunft zu über-

zeugen. Er warnt sie, sich selbst zu betrügen mit dem Glauben, seine Worte seien nur die Ausgeburt des Wahnsinns; sie solle bereuen, nicht das Unkraut düngen und dadurch dessen Wachstum vermehren. Hamlet will sich schon von seiner Mutter verabschieden, als ihm ein Gedanke durch den Kopf schießt: Soll nicht eine ernstliche Gefahr für ihn und seine Rachepflicht heraufbeschworen werden, so darf der König den Inhalt des Gesprächs mit der Mutter nicht erfahren. Deshalb gibt Hamlet seiner Mutter den sarkastischen Rat, ihrem teuren Gatten diesen ganzen Handel aufzudecken, daß er in keiner wahren Tollheit sei, nur toll aus List. Aber die Königin erwidert ihm:

"Be thou assur'd, if words be made of breath,
And breath of life, I have no life to breathe
What thou hast said to me." (III, 4 S. 386.)

Auf die zweite Geisteserscheinung noch einen kurzen Rückblick zu werfen, halte ich für notwendig. Wie Hamlet durch seine Untätigkeit immer weiter von dem erstrebten Ziel abkommt und so die Möglichkeit der Rache gefährdet, ist vor der zweiten Geisteserscheinung ausführlich erörtert worden. Die Gefahr aber wächst noch durch die Ermordung des Polonius. Denn ein scharfsinniger Kopf wie der König mußte, sobald er Kenntnis von der Tat bekam, in dem toten Polonius nur das Opfer eines unglückseligen Irrtums erblicken. Die Rache Hamlet's ist also stumpf geworden, nicht träge; denn Hamlet sagt ja selbst, daß er neben der Kraft auch den Willen habe, zu rächen. Da erscheint der Geist, um den abgestumpften Vorsatz zu schärfen. Ferner war Hamlet über den Auftrag des Geistes hinausgegangen, als er die Mutter mit so maßlosen Vorwürfen überhäufte. Er sollte die Mutter dem Himmel und den Dornen überlassen, „die im Busen ihr stechend wohnen". Und schließlich nennt Hamlet, seiner Leidenschaft nicht mehr Herr, den König einen Mörder, einen Beutelschneider von Gewalt und Reich, ist also im Begriff, der Mutter das Geheimnis zu verraten, das ihm der Geist anvertraute, und zu dessen Schutz ja einst die Stimme aus der Tiefe ertönte. Ob aber die Königin ein solches Wissen vor ihrem Mann hätte verbergen können, mag bezweifelt werden.

Was wäre die Folge gewesen? Der König wäre, sobald er sich entdeckt gesehen, gegen Hamlet mit offener Gewalt vorgegangen, und die Rache wäre für immer vereitelt worden. Das Erscheinen des Geistes aber beseitigt diese Gefahr und ruft Hamlet nachdrücklich seine Pflichten ins Gedächtnis zurück.

Das wiederholte Eingreifen des Geistes in die Handlung bedeutet, in kurzen Worten charakterisiert, ein den Verlauf der Rachehandlung accelerierendes Moment. Denn erstens unterstützt der Geist den Helden aus der Tiefe, als dieser sich der Verschwiegenheit seiner Freunde versichern will, um im Interesse der zu erfüllenden Aufgabe das Bekanntwerden der Geisteserscheinung zu verhindern. Zweitens will der Geist den abgestumpften Vorsatz des Helden schärfen und die die Vollstreckung der Rache hemmenden Umstände beseitigen.

Wenden wir uns jetzt den Gegenspielern zu. Der König hielt schon nach dem von ihm belauschten Gespräch Hamlet's mit Ophelia seines Neffen Anwesenheit am Hofe für gefährlich und beschloß infolgedessen, Hamlet zur Einforderung des schuldigen Tributes nach England zu schicken. Das Schauspiel, der Tod des Polonius zeigen ihm aber, wessen er sich von Hamlet zu versehen hat, und er ist gewillt, dem drohenden Schlag vorzubeugen. Der König übergibt den Begleitern seines Neffen ein Schreiben an den König von England, das ihn, wie er hofft, für immer einer schweren Sorge überheben soll. Zugleich verlangt er Hamlet's sofortige Abreise.

Wie Hamlet auf der Fahrt nach England entkommt, wie er zurückkehrt, ist hier überflüssig, des genaueren zu erörtern. Der König, der seinen Anschlag mißlungen sieht, ersinnt einen neuen, der wohl Hamlet's Tod, aber auch sein eigenes Verderben herbeiführt. Denn in dem fingierten Wettkampf mit Laertes ersticht Hamlet den König mit dem vergifteten Rapier. So erfüllt der Held endlich das Gebot des Geistes.

Die Bedeutung des Geistes in *"Hamlet"* liegt darin, daß er im Gegensatz zu den bisherigen Geistern hervorragenden Anteil an der Handlung nimmt: der Geist veranlaßt durch seine Offenbarung den Entschluß des Helden, von

dem der ganze Verlauf der Handlung abhängt und greift, als der Held durch seine Untätigkeit und Unbedachtsamkeit die Möglichkeit der Rache gefährdet, von neuem fördernd in den Gang der Handlung ein. Aus der „*theatralischen Puppe*" ist eine organische Kerngestalt geworden. In markanten Worten kennzeichnet Symonds[1]) den Unterschied zwischen Shakspere's Geistern und denen seiner Vorgänger: "*In his hands the Ghost was no longer a phantom roaming in the cold, evoked from Erebus to hover round the actors in a tragedy, but a spirit of like intellectual substance with those actors, a parcel of the universe, in which all live and move and have their being.*"

Der Geist in "*Hamlet*" ist endlich eine echt volkstümliche Figur, denn er illustriert viele von den Vorstellungen, welche sich der Volksglaube von diesen überirdischen Wesen gebildet hatte: so hielt man allgemein die Mitternachtsstunde für die Zeit, in der Geister umzugehen pflegen. Wiederholt wird in unserem Drama betont, daß der Geist des alten Hamlet in der Mitternachtsstunde erscheint. Ferner glaubte man, daß Geister in der nämlichen Kleidung erscheinen, die sie zu Lebzeiten gewöhnlich trugen. Als Horatio dem Hamlet erzählt, wie der Geist dem Marcellus und Bernardo auf der Wache erschienen sei, sagt er:

"*A figure like your father,*
Armed at point, exactly, cap-a-pe,
Appears before them, and with solemn march
Goes slow and stately by them." (I, 2 S. 312.)

Und als der Geist wieder erscheint, spricht ihn Hamlet folgendermaßen an:

"*What may this mean,*
That thou, dead corse, again, in complete steel,
Revisit'st thus the glimpses of the moon,
Making night hideous." (I, 4 S. 322.)

Bei Shakspere finden sich wiederholt Anspielungen auf den alten Aberglauben, der besagt, daß gewisse Personen die Macht hätten, Geister zu beschwören. Gelehrsamkeit

---

[1]) Symonds, l. c., S. 240.

wurde als die *conditio sine qua non* für den Beschwörer betrachtet. So sagt Marcellus zu Horatio mit Beziehung auf den Geist:

"Thou art a scholar; speak to it, Horatio."

(I, 1 S. 300.)

Geister sind selten mehr als einer Person sichtbar, auch wenn mehrere anwesend sind. Wir erinnern uns, daß im III. Akt, als der Geist dem jungen Hamlet in Gegenwart der Königin erscheint, diese den Geist weder sieht noch hört.

Geister, hieß es, beobachten ein hartnäckiges Schweigen, bis sie von der Person angesprochen werden, der ihr Erscheinen gilt. Daher fragt Hamlet den Horatio mit Beziehung auf den Geist: *"Did you not speak to it?"*, worauf Horatio erwidert:

"My lord, I did;
But answer made it none; yet once, methought,
It lifted up its head and did address
Itself to motion, like as it would speak."

(I, 2 S. 312.)

Allgemein war man überzeugt, daß die Geister besondere Beweggründe haben, wenn sie das Reich der Toten verlassen, so z. B. um einen Mörder der verdienten Strafe zu überliefern usw. Daher beschwört Horatio den Geist:

"If there be any good thing to be done,
That may to thee do ease, and grace to me,
Speak to me."

Aus einer Stelle in unserem Drama kann man entnehmen, daß das Umgehen von Geistern oft auf dem Weg der Strafe verhängt wurde. Denn der Geist sagt zu Hamlet:

"I am thy father's spirit;
Doom'd for a certain term to walk the night,
And for the day confin'd to fast in fires,
Till the foul crimes done in my days of nature
Are burnt and purg'd away." (I, 5 S. 324 u. 325.)

Geister, sagte man, können das Tageslicht nicht vertragen und verschwinden, sobald der Hahn den nahenden Morgen verkündet. Der Geist von Hamlet's Vater sagt:

"But soft! methinks I scent the morning air;
Brief let me be." (I, 5 S. 326.)

Viel Geltung hatte endlich die Ansicht, daß jemand, der über den Platz ging, auf dem ein Geist gesehen wurde, dem bösartigen Einfluß dieses Geistes unterworfen war. Deshalb sagt Horatio mit Beziehung auf den Geist:

"But, soft, behold! lo, where it comes again!
I'll cross it, though it blast me." (I, 1 S. 304.)

Wie in *"Grim the Collier of Croydon"* und *"Hamlet"*, so bedeutet in Chapman's *"Revenge of Bussy d'Ambois"* die Geisteserscheinung das erregende Moment der Handlung.

10. *Revenge of Bussy d'Ambois.*

Die Vorgeschichte unseres Dramas hat Chapman unter dem Titel *"Bussy d'Ambois"* ebenfalls dramatisiert. Dieselbe soll zur Erleichterung des Verständnisses in Kürze wiedergegeben werden.

Bussy d'Ambois wird von Monsieur an den Hof des französischen Königs Henri gezogen. Monsieur, der Bruder des Königs, trachtet nach der Krone und glaubt in Bussy einen Mann gefunden zu haben, der ihn in seinem Vorhaben unterstützen würde. — Er sieht sich aber bald in seinen Voraussetzungen getäuscht. Dieser Umstand und der weitere, daß Bussy die Gräfin Montsurry, um deren Gunst Monsieur vergeblich sich beworben hat, zu seiner Geliebten macht, verwandelt die beiden Freunde in tödliche Feinde.

Das rücksichtslose Benehmen Bussy's am Hofe den Damen wie den hohen Aristokraten gegenüber ruft überall Feindschaft hervor, insbesondere auch bei dem Herzog von Guise. In Verbindung mit dem Herzog von Guise und Monsieur beschließt nun der betrogene Graf Montsurry Bussy's Tod. Von Montsurry in Sicherheit eingewiegt, geht Bussy in sein Verderben und unterliegt den Dolchen der Mörder.

In *"Revenge of Bussy d'Ambois"* erscheint nun der Geist des ermordeten Bussy seinem Bruder Clermont d'Ambois und fordert ihn auf, seine Rache zu betreiben. Zugleich wünscht der Geist die Rache durch Clermont allein vollstreckt zu

sehen. Bemerkenswert ist hier, daß der Dichter die Geisteserscheinung dem Zuschauer nicht vor Augen führt, sondern in einem Dialog zu Beginn des Stückes von ihr berichten läßt. Da der Geist durch seine Racheforderung einerseits in dem Helden den Entschluß zur Rache hervorruft, andrerseits den Beginn der steigenden Handlung verursacht, kann man sagen, daß er das erregende Moment der Handlung repräsentiert.

Clermont indes beschließt, die Rache nicht in feiger, hinterlistiger Weise zu üben, sondern schickt Montsurry eine schriftliche Herausforderung, welche diesem mit List, unter Beihilfe des Grafen Renel, eines Getreuen des d'Ambois, eingehändigt wird. Aber allmählich gerät das Rachewerk ins Stocken, die dramatische Handlung wird bis zur Unverständlichkeit kompliziert, die Charaktere entwickeln sich nicht in konsequenter Weise. Denn Clermont und sein Schwager Baligny geraten in Feindschaft, Clermont tritt mit Guise, trotzdem dieser ein Mitverschworener gegen Bussy war, in das freundschaftlichste Verhältnis. Guise entzweit sich mit dem Bruder des Königs, der König selbst sinnt auf Guise's Verderben.

Endlich erträgt es Bussy's Geist nicht länger und erscheint dem Clermont in Gegenwart des Herzogs von Guise, für den er unsichtbar bleibt, und fordert dringend Rache. Er erklärt zugleich, daß er an Monsieur gerächt sei, indem dieser während seines Aufenthaltes in seiner niederländischen Provinz zugrunde ging.

Bussy's Geist erscheint in einer weiteren Szene dem Grafen Renel sowie den Damen Charlotte, Baligny's Gattin, und Tamyra, der Gräfin von Montsurry. Tamyra, seine ehemalige Geliebte, will ihn küssen, was aber der Geist mit folgenden Worten abwehrt:

"Forbeare. The ayre, in which
My figures liknesse is imprest, will blast,
Let my reuenge for all loues satisfie,
In which (dame) feare not, Clermont shall not dye;
No word dispute more, vp, and see th'euent."

(Pearson, V, 1 S. 172.)

Dann wendet sich der Geist an Renel und fordert ihn auf, die Türen zu schließen, wenn Montsurry eingetreten sei, damit er nicht entwischen könne.

Das Wiederholen der Racheforderung von seiten des Geistes, welches bezweckt, das ins Stocken geratene Rachewerk wieder in Fluß zu bringen, sowie die Anweisung, welche der Geist hier gibt, um den Mörder möglichst bald und sicher zur Rechenschaft zu ziehen, enthalten für das Fortschreiten der Handlung ein accelerierendes Moment.

In einem kurzen Monolog endlich, den der Geist nach dem Weggang der Damen und des Grafen Renel spricht, bereitet er uns auf die Katastrophe vor:

"The blacke soft-footed houre is now on wing,
Which for my just wreake, Ghosts shall celebrate,
With dances dire, and of infernall state."
(V, 1 S. 172.)

Bevor aber die Rache an Montsurry vollzogen wird, fällt Guise durch die Mörder des Königs, der ihn wegen seiner Macht schon längst dem Tode geweiht hatte. Erst nach dessen Untergang kommt die Reihe an Montsurry, der von Clermont zum Zweikampf gezwungen wird und darin fällt. Die Rache ist damit vollstreckt, und jetzt treten die Geister aller im Stück Erschlagenen nebst Bussy d'Ambois' Geist auf und tanzen unter Musik um den Leichnam des Montsurry herum.

Auch der Geist Bussy's illustriert einige von den Vorstellungen, welche der Volksglaube von den Geistern hatte.

So dachte man sich die Geister in der Regel als schattenhafte, wesenlose Gestalten. Als die Gräfin Montsurry den Geist Bussy's küssen will, verwehrt es dieser mit den Worten:

"Forbeare. The ayre, in which
My figures liknesse is imprest, will blast."
(V, 1 S. 172.)

Wie schon erwähnt, war man der Meinung, daß ein Geist selten mehr als einer Person sichtbar sei, auch wenn mehrere Personen anwesend seien. Als der Geist Bussy's

seinem Bruder Clermont in Gegenwart des Herzogs von Guise erscheint, bleibt er für letzteren unsichtbar.

Seneca's Einfluß bekundet sich vor allem in der Charakteranlage des Hauptthelden Clermont, von dem Ward folgende prägnante Schilderung entwirft: *"He is a 'Senecal man', a philosopher who contemns the minions by whom he is surrounded. Yet he is not the less brave, because he can 'contain' his 'fire, as hid in embers'. He adheres with loyal fidelity to his patron Guise, after whose death he commits suicide in the spirit of a true Stoic."*[1]) — Ganz besonders aber läßt die Sprache Chapman's auf ein eingehendes Studium des römischen Tragödiendichters schließen. Seneca's rhetorische Weitschweifigkeit, seine Neigung zu philosophischen Reflexionen, Bildern und Gleichnissen, das alles findet sich in unserem Drama in reicher Fülle.

11. *Macbeth.*

Das einzige Drama, in dem der Geist dazu dient, den höchsten Punkt der steigenden Handlung mächtig herauszuheben, ist Shakspere's *"Macbeth"*. Zugleich symbolisiert der Geist die Gewissensqualen des Mörders.

Die vor dem Höhepunkt liegenden Ereignisse werden als bekannt vorausgesetzt.

Macbeth hat das Ziel seiner Wünsche erreicht: in Scone wird er zum König gekrönt. Aber jetzt beängstigt ihn jene Weissagung, welche die drei Schicksalsschwestern Banquo gegeben haben, und alsbald ist sein Entschluß gefaßt. Für Banquo's Stamm will er sein Herz nicht befleckt haben. Mit heuchlerischer Freundlichkeit bittet er Banquo, am Abend bei dem festlichen Krönungsmahle sein Gast zu sein. Der Arglose ahnt nicht, daß seine letzte Stunde nahe ist.

Der gesamte Adel des Landes hat sich im Prunksaale des Schlosses versammelt, um die Krönung des Königs festlich zu begehen. Bevor Macbeth seine Gäste willkommen heißt, bringt ihm einer der gedungenen Mörder die Nachricht, daß Banquo sein Leben ausgehaucht habe. Dagegen sei dessen

---

[1]) Ward II, S. 420.

Sohn Fleance entkommen. Der letztere Umstand ist zwar ein Wermutstropfen in seinen Freudenbecher, aber Macbeth ist einstweilen mit dem Erreichten zufrieden. Als liebenswürdiger Wirt begrüßt er seine Gäste, bedauert, daß Banquo noch nicht eingetroffen ist, indem er zugleich die heuchlerische Versicherung gibt, daß er lieber Unhöflichkeit von dem Freund voraussetzen als wegen eines Unfalles ihn bedauern möchte. Eben will sich Macbeth selbst an der Tafel niederlassen, da erblickt er etwas, was ihm das Blut in den Adern erstarren macht: sein Stuhl ist von Banquo's Geist besetzt. Das Benehmen des Königs, der bleichen und verstörten Antlitzes auf seinen Platz stiert, erregt bei seinen Gästen das größte Befremden. Ross, ein Höfling, fordert diese auf, sich zu erheben, da dem König nicht wohl sei. Doch dem widerspricht Lady Macbeth. Sie sollten den König nicht beachten, das sei nur ein augenblicklicher Anfall, der schnell wieder vorübergehe. Lady Macbeth glaubt ihrerseits den König von plötzlichen Gewissensbissen gepeinigt und ergießt ob dieser unmännlichen Furcht die ganze Schale ihres Spottes über den Gemahl. Endlich wird Macbeth von seinem Peiniger erlöst; der Geist verschwindet. Daß Verstorbene von den Gräbern erstehen "*with twenty mortal murders on their crowns*", dünkt dem König seltsam und unerhört. In seinem Selbstgespräch wird er von Lady Macbeth unterbrochen, welche ihn an seine Pflicht als Gastgeber erinnert:

"*My worthy lord,*
Your noble friends do lack you." (III, 4, 83 f.)

Indem der König den Gästen gegenüber sein Benehmen mit einem alten Leiden entschuldigt, ergreift er den vollen Becher, um auf das Wohl aller Anwesenden, sowie seines Freundes Banquo zu trinken. Aber gleichsam als hätte Macbeth den Geist des Erschlagenen beschworen, erscheint derselbe zum zweiten Mal inmitten der Versammlung.

"*Avaunt! and quit my sight! let the earth hide thee!*"

ruft Macbeth voll Entsetzen dem Gespenst zu. Wie niederschmetternd der Eindruck ist, den der Anblick dieses gräßlichen Schattens bei dem sonst so unerschrockenen König

hervorbringt, zeigen am besten die Worte, die er an den Geist richtet:

> *"What man dare, I dare:*
> *Approach thou like the rugged Russian bear,*
> *The arm'd rhinoceros, or the Hyrcan tiger;*
> *Take any shape but that, and my firm nerves*
> *Shall never tremble."* (III, 4, 99 ff.)

Mit der Krönung Macbeth's zum König sind wir auf dem Höhepunkt der dramatischen Entwicklung angelangt, der in dem festlichen Krönungsmahle lebendig veranschaulicht wird. Dem Dichter aber genügt diese Hervorhebung des Höhepunktes noch nicht. Jetzt, nachdem Macbeth das heißerstrebte Ziel erreicht hat, ringt sich das mit Verbrechen belastete Gewissen zu einem qualvollen Aufschrei durch, was in der durch den Anblick des Geistes verursachten Gemütserschütterung seinen ergreifenden Ausdruck findet. Die dramatische Wirkung dieser Szene charakterisiert Freytag treffend: „*Das Ringen mit dem Geist und die fürchterlichen Gewissenskämpfe des Mörders sind in der unruhigen Szene, zu welcher die festliche Gesellschaft und der Königsglanz den wirksamsten Kontrast bilden, mit einer Wahrheit und wilden Poesie geschildert, bei der das Herz des Hörers erbebt.*"

Aber die Geisteserscheinung dient nicht nur dazu, die dramatische Wirkung der Höhepunktszene zu verstärken, sie bedeutet auch ein den weiteren Verlauf der Handlung accelerierendes Moment. Denn abgesehen davon, daß der leidende Gemütszustand des Königs die sofortige Aufhebung des Krönungsmahles erheischt, eilt Macbeth, durch die Geisteserscheinung in hohem Grad über seine Zukunft beunruhigt, am nächsten Morgen wiederum zu den Schicksalsschwestern, wo er die zweite verhängnisvolle Weissagung erhält, die ihn auch fernerhin den blutigen Pfad des Verbrechens verfolgen heißt, bis ihn eben dieser Weissagung zufolge in Macduff die rächende Nemesis erreicht.

Die Kaltblütigkeit, die verzweifelte Tapferkeit, mit der Macbeth dem Tod ins Auge schaut, erinnert natürlich an die

---

[1]) Freytag, l. c., S. 112.

Todesverachtung, welche die Seneca'schen Charaktere auszeichnet.

Der „Geist“ verursacht den Beginn der fallenden Handlung in *"Second Maiden's Tragedy"*, *"Antonio and Mellida"*, *"The White Devil"*.

12. *"The Second Maiden's Tragedy."*

Ein Tyrann hat den rechtmäßigen König Govianus des Thrones beraubt. Überdies sucht der Tyrann noch die Braut von Govianus zu seinem Weibe zu machen. Allein die *"Lady"* erklärt auf das Bestimmteste, daß sie nie einen anderen lieben werde als Govianus. Da der Tyrann die *"Lady"* nicht zur Heirat mit ihm bestimmen kann, will er sie wenigstens zu seiner Geliebten machen. Er schickt schließlich einen Edelmann, Sophonirus, zu ihr mit dem Auftrag, sie mit Gewalt zu ihm zu bringen, wenn sie nicht gutwillig auf diesen Plan des Tyrannen eingehen sollte. Sophonirus wird von Govianus erschlagen. Aber angesichts des gewalttätigen Vorgehens des Tyrannen glaubt die *"Lady"* ihre Ehre nur durch den Tod retten zu können und begeht Selbstmord.

Als der Tyrann hiervon Kenntnis erhält, ist er außer sich vor Kummer und Wut. Er läßt das Grab der *"Lady"* öffnen und den Leichnam in seinen Palast bringen. Hier schmückt er die Tote mit den kostbarsten Kleidern und Juwelen und gibt ihr die Beweise der zärtlichsten Liebe.

Mittlerweile besucht Govianus das Grab der *"Lady"*. Da erscheint ihr Geist und erzählt Govianus, daß der Tyrann die Ruhe der Toten gestört habe und daß er dem Leichnam die überschwänglichsten Zärtlichkeiten erweise. Ja, um auf dem bleichen Antlitz wieder den Anschein des Lebens hervorzurufen, wolle er es von kunstvoller Hand bemalen lassen. Mit der Bitte, der Toten die Ruhe wiederzugeben, verschwindet der Geist. Govianus ist entschlossen, dieser Bitte zu willfahren und den unerhörten Frevel an dem Tyrannen zu rächen.

Die Grabesschändung der *"Lady"* von seiten des Tyrannen ist der Höhepunkt des Dramas, zugleich der Höhepunkt in der verbrecherischen Laufbahn des Tyrannen. Jetzt beginnt der Umschwung oder die fallende Handlung,

welche durch die Geisteserscheinung in Bewegung gesetzt wird. Denn die Worte des Geistes bewirken in Govianus den Entschluß zur Rache, von welchem die folgende Handlung abhängt.

Govianus gelingt es, in einer Verkleidung vor den Tyrannen zu gelangen, angeblich um das Gesicht der "*Lady*" zu bemalen. Er bemalt es wirklich, aber mit tödlichem Gift. Seiner Gewohnheit gemäß küßt der Tyrann das Gesicht der verstorbenen "*Lady*". Da wirft Govianus seine Verkleidung ab und eröffnet dem Tyrannen, daß er vergiftet sei und daß der Geist der "*Lady*" ihm die Rache anbefohlen habe. Jetzt erscheint dieser zum zweiten Male und lobt Govianus für seine Tat.

Govianus wird wieder zum König ausgerufen. In feierlicher Prozession, welcher auch der Geist folgt, läßt Govianus den Leichnam der "*Lady*" an seine Ruhestätte zurückbringen.

Wie ein alter Volksglaube besagte, wurde das Kommen eines Geistes durch gewaltiges Getöse angekündigt: "*The coming of a Spirit is announced some time before its appearance by a variety of loud and dreadful noises.*" [1]) Hören wir, wie die Ankunft des Geistes in unserem Drama gemeldet wird: "*On a sudden, in a kind of noise like a wind, the doors clattering, the tombstone flies open, and a great light appears in the midst of the tomb; his lady as went out, standing before him all in white, stuck with jewels, and a great crucifix on her breast.*"

(Dodsley-Hazlitt, Bd. X, IV, 4.)

13. *Antonio and Mellida* von Marston.

Die Herzöge von Venedig und Genua, Piero Sforza und Andrugio, hegen tiefen, unaussprechlichen Haß gegeneinander. Im Gegensatz zu ihren Vätern sind Antonio und Mellida in herzlicher Liebe einander zugetan. Nach vielen Wechselfällen gelingt es Andrugio und seinem Sohn Antonio, mit Hilfe einer List von Sforza die Einwilligung in die Heirat seiner Tochter Mellida mit Antonio zu erzwingen. Die Ver-

---

[1]) Brand, l. c. II, S. 423.

mählung der beiden Liebenden wird gefeiert. — Das ist in kurzen Worten der Inhalt des 1. Teiles von "*Antonio and Mellida*", dessen Kenntnis notwendig ist zum Verständnis des 2. Teiles, auch betitelt: "*Antonio's Revenge*".

Schon der nächste Morgen soll Zeuge schauerlicher Verbrechen sein. Am Abend des Hochzeitstages hat nämlich Piero Sforza dem Becher Andrugio's Gift beigemischt, das in der Nacht Andrugio's Tod herbeiführt. In der gleichen Nacht hat Sforza's Helfershelfer, Strotzo, den Venetianer Feliche, Antonio's Freund, erdolcht. Mit schmählicher Lüge sucht der Herzog diese dunkle Tat zu rechtfertigen. Er selbst, Sforza, habe diesem ehebrecherischen Buben das Leben genommen, da er mit seiner Tochter Mellida auf offener Tat ertappt worden sei. Während der Herzog noch spricht, kommt Strotzo und bringt die Nachricht, daß die Freude über den unerwarteten Glücksumschwung Andrugio getötet habe.

Auf die Meldung von der Versöhnung der beiden Herzöge ist Andrugio's Gemahlin, Maria von Ferrara, an Sforza's Hof gekommen, um ihren Gatten nach langer Trennung wiederzusehen. In Anbetracht der politischen Vorteile, auch infolge der alten, wiedererwachten Liebe trägt sich Sforza mit dem Gedanken, die schöne Witwe zu heiraten, um deren Gunst er sich einst vergeblich beworben hatte, was ja als die Wurzel der Feindschaft zwischen Sforza und Andrugio anzusehen ist. Um aber diesen Plan verwirklichen zu können, muß Antonio vernichtet werden. Mellida wird wegen des angeblichen Ehebruchs von ihrem Vater vor ein Gericht gestellt. Als Hauptbelastungszeuge soll Strotzo auftreten und aussagen, er habe, von Antonio bestochen, Mellida bei ihrem Vater verleumdet, geradeso wie er den alten Andrugio auf Betreiben Antonio's umgebracht habe.

Doch über Piero's Haupt zieht sich ein drohendes Gewitter zusammen. Als Antonio zu nächtlicher Stunde am Grabe seines Vaters betet, erscheint ihm der Geist Andrugio's, enthüllt ihm, daß er durch Sforza vergiftet worden sei, und fordert ihn zur Rache auf:

> "*I was empoison'd by Piero's hand.*
> *Revenge my blood!*" (Bullen, Bd. 1, III, 1. S. 144.)

Auch bestärkt der Geist Antonio in seiner Überzeugung von der Unschuld Mellida's. Endlich macht der Geist die betrübende Mitteilung, daß Antonio's Mutter Maria gesonnen sei, mit dem Herzog Sforza in die Ehe zu treten, einem Manne, der sie des Gatten beraubt habe und danach trachte, sie auch ihres Sohnes zu berauben. Der Geist kündigt deshalb seinen Besuch bei seiner ehemaligen Gattin an. Indem er seinem Sohne nochmals die Rachepflicht auf die Seele bindet (*Invent some stratagem of vengeance*) und ihn mit einem Seneca'schen Verse[1]) zur Energie aufmuntert, verschwindet er.

Die Geisteserscheinung bezeichnet einen Wendepunkt im Gang der Handlung. Das Spiel oder die Aktion, deren Seele Sforza ist, treibt die Handlung bis zu einer gewissen Höhe (Ermordung Andrugio's und Feliche's, Sforza's Plan zur Vernichtung Antonio's). Antonio, der Repräsentant des Gegenspieles oder der Reaktion, scheint durch Sforza's Pläne dem Untergang geweiht. Da erscheint der Geist und ruft durch seine Mitteilung in Antonio den Entschluß zur Rache hervor, von dem die ganze folgende Handlung abhängt. Die Offenbarung des Geistes verursacht also den Beginn der fallenden Handlung.

Der Geist greift aber auch fernerhin in den Gang der Handlung ein, geht umher „*wie ein Theaterregisseur, der nachsieht, ob alles in Ordnung ist*“ [2]) und bereitet uns endlich auf die Katastrophe vor.

Dem Gebot des Geistes gemäß beginnt Antonio die Rache, indem er Piero's Söhnlein Julio am Grabe seines Vaters hinschlachtet. Rührend ist die Bitte des unschuldigen Kindes, es um seiner Schwester willen zu schonen. Und fast scheint es, als ob Antonio der Regung eines edleren Gefühles nachgeben wolle. Wenigstens seine Worte: "*O, for thy sister's sake, I flag revenge*" (III, 1 S. 150) lassen dies vermuten. Aber da ertönt aus der Tiefe die Stimme des Geistes: "*Revenge*", gleich als ob Andrugio seinen Sohn hätte warnen wollen, einer plötzlichen Anwandlung von Mitleid zu unterliegen. In

[1]) "*Scelera non ulcisceris, nisi vincis*" (*Thyestes* 195—96).
[2]) Cf. *Shakespeare-Jahrbuch* 33, S. 99.

der Tat, Antonio bleibt bei seinem ursprünglichen Entschlusse, und der bedauernswerte Julio muß sterben, weil Piero's Blut in seinen Adern fließt.

Wie Andrugio's Geist vorhergesagt hat, erscheint er auch seiner einstigen Gemahlin Maria. Diese, im Begriff sich zur Ruhe zu begeben, findet den Geist ihres Mannes auf ihrem Bette sitzend. Mit strengen Worten macht der erzürnte Geist der Erstaunten Vorhalt wegen ihres lieblosen Entschlusses, Sforza zu heiraten. Doch ruft er ihr zu:

"I pardon thee, poor soul! O shed no tears;
Thy sex is weak." (III, 2 S. 154 und 155.)

Des weiteren unterrichtet er sie von dem gewaltsamen Ende, das er durch Sforza gefunden hat, und bittet sie, sich mit ihrem Sohn gegen den Herzog zu verbinden. Des letzteren Liebeswerben solle sie scheinbar begünstigen, bis der richtige Zeitpunkt für die Rache gekommen sei. Kaum hat der Geist ausgesprochen, als Antonio hereintritt, den von Julio's Blut befleckten Dolch in der Hand. An Antonio richtet nun der Geist die Mahnung, eine Verkleidung anzulegen, um so besser an Sforza's Hofe eine Gelegenheit zur Rache wahrzunehmen.

Wie wir sehen, begnügt sich der Geist nicht, in dem Helden den Entschluß zur Rache wachzurufen, er hält noch ein weiteres Eingreifen in die Handlung für notwendig. Denn erstens läßt er aus der Tiefe den Ruf *"Revenge"* ertönen, um Antonio zur Grausamkeit gegen die Familie seines Mörders aufzustacheln und ihn so in dem Entschlusse zur Rache zu bestärken. Zweitens fordert er seine Gemahlin Maria auf, sich mit ihrem Sohne gegen Sforza zu verbinden. Endlich gibt er seinem Sohne Anweisungen, welche die Vollführung der Rache erleichtern sollen. Alle diese Bemühungen des Geistes zielen natürlich auf eine Förderung, bzw. Beschleunigung der Rache ab, mit anderen Worten, in dem wiederholten Erscheinen des Geistes haben wir ein accelerierendes Moment zu erblicken.

Eingedenk der Worte des Geistes verkleidet sich Antonio als Narr, um besser dem Rachewerk dienen zu können.

An dem nun folgenden Gerichtstage wird Strotzo nach

seiner lügenhaften Aussage von Piero Sforza selbst erwürgt. Gleich darauf eilt Alberto mit der Nachricht herbei, Antonio habe sich in einem Anfalle geistiger Störung von einem Turme in die hochgehende See gestürzt. In Wirklichkeit wohnt Antonio, mit dessen Einverständnis Alberto obiges Gerücht verbreitet hat, als Narr verkleidet der Gerichtssitzung bei. Der unglücklichen Mellida bricht diese fingierte Schreckenskunde das Herz; sie wird ohnmächtig hinausgetragen und stirbt.

Den letzten Akt eröffnet Andrugio's Geist mit einem Monologe, den er mit zwei Versen aus Seneca's "*Octavia*" (629—30) einleitet:

> "*Venit dies tempusque quo reddat suis*
> *Animam nocentem sceleribus.*"

Mit unwiderstehlicher Gewalt drängt es den Geist, sein überströmendes Gefühl der Freude dem Publikum mitzuteilen: Endlich werde sein Todfeind Piero von der gerechten Strafe ereilt werden. Eine Verschwörung habe sich gegen den Herzog gebildet. Die Stände Venedigs, von dem verbrecherischen Treiben des Tyrannen Sforza in Kenntnis gesetzt, wären in Haß gegen ihn entbrannt und könnten kaum noch zurückgehalten werden, in offenen Aufstand auszubrechen:

> "*O, now triumphs my ghost,*
> *Exclaiming, Heaven's just, for I shall see*
> *The scourge of murder and impiety.*"
>
> (V, 1, S. 178.)

Indem Andrugio's Geist uns von der gegen Sforza gebildeten Verschwörung, sowie von dem drohenden Aufruhr der Stände Venedigs unterrichtet, weckt er in uns die Ahnung von Piero's nahem Ende, bereitet uns also auf die Katastrophe vor.

Ungeachtet des Todes seiner Tochter, will Sforza seine Hochzeit mit Maria von Ferrara nicht länger hinausschieben, sondern noch an demselben Tage feiern. Das ist aber die Gelegenheit, welche die Verschworenen Antonio, Pandulfo und Alberto zur Durchführung ihres Racheplanes ausersehen haben. Sie besuchen maskiert das Fest. Auf ihre Bitten befiehlt Herzog Sforza allen Anwesenden, den Saal zu ver-

lassen. Nun da sie mit Piero allein sind, überfallen die Verschworenen den Herzog, fesseln ihn und reißen ihm die Zunge aus. Unter beißenden Spottreden zeigen sie ihm sodann die Leiche seines ermordeten Sohnes und stoßen ihn schließlich mit ihren Schwertern nieder.

Selbstredend hat sich Andrugio's Geist diesen herzerquickenden Anblick nicht entgehen lassen, sondern wohnt diesem Schauspiel von Anfang bis zu Ende bei und weidet sich an den Qualen seines Opfers.

Die Ähnlichkeit, welche der Geist Andrugio's mit dem Geist im "*Hamlet*" aufweist, ist geradezu auffallend. In beiden Dramen erscheint der Geist des durch Gift ermordeten Vaters dem Sohne, bewirkt in ihm den Entschluß zur Rache, von dem die ganze folgende Handlung abhängt, und greift auch weiterhin fördernd in den Gang der Handlung ein. Interessant ist, daß in beiden Dramen der Geist einmal aus der Tiefe heraufspricht. Ferner erscheint der Geist einmal Mutter und Sohn, allerdings in beiden Dramen unter ganz verschiedenen Umständen.

Die zahlreichen lateinischen Zitate, denen man beim Lesen der Tragödie begegnet, stammen natürlich von Seneca. Als gelehriger Schüler des römischen Meisters und seiner Nachahmer — außer "*Hamlet*" denke man namentlich an die "*Spanish Tragedy*" und den "*Titus Andronicus*" — zeigt sich der Dichter besonders in V, 5, indem er uns hier ein Bild voll entsetzlicher Greuel vor Augen führt. Die Rächer reißen dem Herzog Sforza die Zunge aus und zeigen ihm die zerstückelte Leiche seines Sohnes in einer Schüssel. Endlich gemahnt die Sprache Marston's in dem rednerischen Bombast und in den philosophischen Reflexionen an Seneca.

14. "*The White Devil, or Vittoria Corombona*" von Webster.

Paulo Giordano Ursini, Herzog von Brachiano, ist mit Isabella, der Schwester des Herzogs Franzisco de Medicis, verheiratet. Doch die Neigung zu seiner Gemahlin erkaltet immer mehr, nachdem Brachiano die schöne Venetianerin Vittoria Corombona, die Gattin des Camillo, kennen gelernt hat. Der Wunsch, den Gegenstand seiner glühenden Liebe

ungestört besitzen zu können, bringt in Brachiano den ruchlosen Plan zur Reife, seine Gemahlin sowohl wie Vittoria's Mann aus dem Wege zu räumen. Mit der Ermordung Isabella's beauftragt Brachiano einen gewissenlosen Arzt. Camillo zu beseitigen, erbietet sich der Bruder Vittoria's, Flamineo, eine in jeder Hinsicht dem Herzog Brachiano ergebene Kreatur.

Kurz nachdem diese Verbrechen geschehen sind, wird Vittoria vor einen geistlichen Gerichtshof gestellt, um sich wegen Ehebruchs zu verantworten. Das Urteil des Gerichts geht dahin, Vittoria in eine Besserungsanstalt zu überführen.

Auf die Nachricht von dem Tod seiner Schwester Isabella richtet sich Franzisco's Verdacht ganz natürlich gegen Brachiano und er sinnt auf Rache an seinem Schwager und dessen Spießgesellen. Wie um einen inneren Antrieb zu energischer Rachetat zu erhalten, will Franzisco das Angesicht seiner toten Schwester gleichsam vor sein geistiges Auge zaubern:

> "*To fashion my revenge more seriously,*
> *Let me remember my dead sister's face:*
> *. . . . . I'll close mine eyes,*
> *And in a melancholic thought I'll frame*
> *Her figure 'fore me.*"

(Hazlitt, Bd. 2, III, 3 S. 78 u. 79.)

Doch was ist das? Hat ihm seine Einbildungskraft dieses Trugbild geschaffen, oder steht wirklich Isabella's Geist vor ihm? An die Existenz von Geistern glaubt der Herzog nicht, er hält die Erscheinung für eine Ausgeburt seiner überreizten Phantasie: der Gedanke bewirke, gleich einem geschickten Gaukelkünstler, daß wir Dinge für übernatürlich hielten, die, wie eine Krankheit, ihre gewöhnliche Ursache hätten:

> "*How strong*
> *Imagination works! how she can frame*
> *Things which are not! . . .*
> . . . .
> *Thought as a subtle juggler, makes us deem*
> *Things supernatural, which have cause*
> *Common as sickness.*" (III, 3, S. 79.)

Indessen steht Isabella's Gestalt doch so deutlich vor ihm, daß er ihr Bildnis zeichnen könnte:

"*Methinks she stands afore me,*
And by the quick idea of my mind,
Were my skill pregnant, I could draw her picture."

Es ist meine Melancholie, sagt sich der Herzog wieder, fragt aber den Geist: "*How cam'st thou by thy death?*", und unmittelbar darauf schilt er sich selbst aus wegen seiner törichten Frage:

"*How idle am I*
To question mine own idleness!" (III, 3 S. 79.)

Die Aktion oder die Intrigen der Spieler führen die Handlung bis zum Höhepunkt (Ermordung Isabella's und Camillo's). Herzog Franzisco, der Vertreter der Gegenspieler oder der Reaktion, sinnt wohl auf Rache, aber er hat noch keinen festen Entschluß gefaßt, er bedarf eines inneren Antriebes zur Rache. Das zeigen seine Worte:

"*To fashion my revenge more seriously,*
Let me remember my dead sister's face."

Der Geist aber bringt in ihm, wenn auch stillschweigend mahnend, einen Entschluß zur Reife. Denn der Herzog beginnt sofort, einen bestimmten Plan bis ins einzelne auszuarbeiten und alsbald zur Ausführung zu bringen. Der Geist veranlaßt also das energische Eingreifen der Gegenspieler, den Beginn der fallenden Handlung.

Des Herzogs Racheplan gemäß muß zunächst Vittoria mit List aus der Besserungsanstalt entfernt werden, um auch sie zur Rechenschaft ziehen zu können. Deshalb schreibt der Herzog Vittoria einen Brief, worin er ihr seine Liebe erklärt und sich erbietet, sie aus jener Anstalt zu entführen und in Florenz zu heiraten. Dieser Brief fällt Brachiano in die Hände, der von wahnsinniger Eifersucht erfaßt zu seiner Geliebten eilt und sie zur Rede stellt. Nach einer heftigen Szene finden sich die Liebenden wieder, und Brachiano will von der List seines Feindes den besten Gebrauch machen, indem er selber Vittoria entführt und in Padua zu seiner Gemahlin macht, nicht ahnend, daß er gerade damit Franzisco's Absicht erfüllt.

Zum Vollstrecker der Rache erwählt sich der Herzog einen Grafen Lodovico, dessen Zurückberufung aus der Verbannung Franzisco vom Papste erwirkt. Franzisco tritt als Mohr unter dem Namen Mulinassar bei Brachiano in Dienst, während Lodovico und sein Freund Gasparo sich am Hofe Brachiano's zu Padua als zwei ungarische Edelleute vorstellen, die lange Jahre dem Kaiser gedient und zuletzt auf Malta gegen die Feinde Christi gekämpft hätten. Jetzt aber wollten sie der Welt entsagen und in einen Kapuzinerorden zu Padua eintreten.

Anläßlich seiner Vermählung mit Vittoria veranstaltet Brachiano ein Turnier, zu dem er auch Lodovico und Gasparo einlädt. Sie sollten dies als die letzte irdische Festlichkeit betrachten, die sie seinetwegen mit ihrem Erscheinen beehren möchten. Diese Einladung aber gereicht Brachiano zum Verderben. Denn bei dieser Gelegenheit bestreicht Lodovico Brachiano's Helmvisier mit Gift, dessen verheerende Wirkung sich alsbald im Gehirn äußert: Brachiano wird wahnsinnig. Aber nicht nur das Gehirn, der ganze Organismus ist angesteckt, und Brachiano's letzte Stunde scheint nahe zu sein. Da kommen Lodovico und Gasparo als Kapuzinerpatres verkleidet an das Lager des Kranken, um diesen auf den Tod vorzubereiten. Nachdem sie die Umgebung des Herzogs veranlaßt haben, sich zu entfernen, werfen sie ihre Maske ab: Brachiano wird von Lodovico erdrosselt.

Jetzt richtet sich das Schwert der Vergeltung gegen Vittoria und Flamineo. Dem letzteren erscheint kurz vor seinem Ende der Geist des Brachiano. Auf Flamineo's Frage, wie lange er noch zu leben habe, wirft der Geist Erde auf ihn und zeigt ihm einen Totenschädel, den er in einem Blumentopf trägt. Indem der Geist auf diese Weise dem Genossen seines verbrecherischen Tuns das seiner harrende Los ankündigt, bereitet er uns auf die Katastrophe vor.

Das Wort „*Katastrophe*“ ist natürlich hier und noch öfter in dieser Art von Dramen in einem weiteren Sinn zu fassen, als ihn die Freytag'sche Definition zuläßt, d. h. der „*Geist*“ bereitet oft nicht auf die Katastrophe vor, die über den Haupthelden hereinbricht, sondern auf das Schicksal, das als

Endresultat der dramatischen Entwicklung irgend einen der Spieler oder Gegenspieler erwartet.

Bald darauf erscheinen Lodovico und Gasparo, um an Vittoria und Flamineo die Rache zu vollziehen. Mutig und unerschrocken, wie Seneca's vom Geist der stoischen Philosophie erfüllte Männer, gehen beide in den Tod. Vittoria bewillkommnet den Tod *"as princes do some great ambassadors"* (V, 2 S. 139). Ihrem Mörder bietet sie freiwillig die Brust zum tödlichen Stoß: *"I'll meet thy weapon half way."* Und Flamineo stirbt mit der Betrachtung:

> *"We cease to grieve, cease to be fortune's slaves,*
> *Nay, cease to die by dying."* (V, 2, S. 140.)

Durch die Natur der Sache war ich genötigt, schon früher einige Geister zu behandeln, die auf die Katastrophe vorzubereiten hatten. Es waren dies der Geist des Bussy d'Ambois, der Geist Andrugio's und der Geist des Brachiano. In dieser Eigenschaft wird uns der *Geist* noch in einer ganzen Reihe von Dramen begegnen, nämlich in *"Locrine"*, *"Richard II"*, *"Richard III"*, *"Second Part of King Edward IV"*, *"Julius Caesar"*, *"Sophonisba"*, *"The Atheist's Tragedy"*, *"The Unnatural Combat"*, *"The Changeling"* und *"The Tragedy of Albertus Wallenstein"*.

15. *Locrine* (Verfasser unbekannt).

Streng genommen zerfällt *"Locrine"* in zwei Teile. Die eigentliche Haupthandlung beginnt erst mit dem IV. Akt, während die drei ersten Akte als Vorgeschichte betrachtet werden können. In dieser Vorgeschichte sehen wir ebenfalls einen Geist auftreten, dessen Erscheinen nicht auf eine einzelne dramatische Wirkung hinzielt, sondern der fördernd, bzw. beschleunigend in den Gang der Handlung eingreift.

Der sterbende Brutus, König von Britannien, verteilt sein Reich unter seine drei Söhne Locrine, Camber und Albanact. Des letzteren Provinzen überzieht der Scythenkönig Humber mit Krieg. Albanact zieht gegen den Eroberer zu Felde, wird aber in der Schlacht von Humber besiegt. Schwer verwundet hat Albanact nur einen Ausweg, zu fliehen oder

zu sterben. Er zieht einen ehrenvollen Tod schimpflicher Flucht vor und ermordet sich selbst.

Um den Tod seines Bruders zu rächen, rüstet Locrine zum Kriege gegen Humber. Vor der Schlacht erscheint nun dem Humber der Geist des Albanact und kündigt ihm ein gewaltiges Blutbad an. Des Geistes Prophezeiung trifft ein. Humber erleidet durch Locrine eine große Niederlage. Auf der Flucht vor seinen Feinden hält Humber inne und macht in einem langen Monologe seinem gepreßten Herzen Luft. Er verflucht Himmel und Erde, die Götter und die Sterne, er verflucht die Wogen des Meeres, weil sie seine Schiffe nicht an den Felsen und Klippen zerschellten, ehe er Britanniens Gestade erreichen konnte. Mitten in diesem Schmerzenserguß steht plötzlich des Albanactus Geist vor dem Scythenkönig.

"*But why comes Albanactus' bloody ghost,*
To bring a cor'sive to our miseries?"
(Tauchnitz, III, 6, S. 168.)

fragt Humber. "*Revenge, revenge for blood*" schallt es ihm aus des Geistes Munde entgegen. Welchen Eindruck die Erscheinung des Geistes auf Humber macht, zeigt zur Genüge die schreckliche, aber auch ergötzliche Drohung, die der Barbarenfürst dem Geist entgegenschleudert:

"*When as I die, I'll drag thy cursèd ghost*
Through all the rivers of foul Erebus,
Through burning sulphur of the limbo-lake,
To allay the burning fury of that heat,
That rageth in mine everlasting soul."
(III, 6, S. 168.)

Seinen Feinden in der Schlacht ist Humber entronnen, aber jetzt stellt sich ihm ein noch furchtbarerer Feind entgegen: der Hunger. Überall umherschweifend kann der Scythenkönig keine Nahrung finden und ist deshalb am Rande der Verzweiflung. In der höchsten Not trifft er Strumbo, einen Soldaten aus Locrine's Heere. Diesen fordert er auf, ihm sofort einige Nahrung zu verabreichen, widrigenfalls er ihn am nächsten Felsen zerschmettern werde. Strumbo tut, als wolle er Humber's Wunsch willfahren, aber als er seine Hand ausstreckt, erscheint der Geist des Albanact und schlägt

ihn auf dieselbe. Über alle Maßen entsetzt gibt Strumbo Fersengeld, Humber hinter ihm drein. Der blutgierige Geist des Albanact will also dem Humber angesichts des nahen Hungertodes das letzte Rettungsmittel vor den Augen entreißen.

Der Geist des Albanact verfolgt seinen Feind wie eine Furie und sucht ihn zur Verzweiflung zu treiben. Sein wiederholtes Erscheinen bezweckt demnach nichts anderes als eine Beschleunigung der Rache herbeizuführen, kann also ein den Verlauf der Handlung accelerierendes Moment genannt werden.

Humber ist seines jammervollen Daseins müde geworden. Hunger und Furcht vor Entdeckung seitens seiner Feinde haben ihm das Leben verleidet; er sucht und findet den Tod in den Wellen. Seines Feindes Untergang ist aber Labsal und Wonne für des Albanactus Geist, der jetzt erscheint und über das Geschehene eine wilde Freude bekundet. Für den Aufenthalt in der Unterwelt hat der Geist dem Scythenkönig ein interessantes Vergnügen zugedacht, indem er den Rhadamanthus bittet, den Ixion zu begnadigen und dessen Martern dem stolzen Humber aufzuerlegen.

Wir haben hier also einen ähnlichen Vorgang wie in der "*Spanish Tragedy*", wo Andreas' Geist ebenfalls nicht mit dem Tode seiner Feinde zufrieden ist, sondern sie noch durch ausgesuchte Qualen in der Unterwelt gezüchtigt wissen will.

Jetzt erst beginnt die eigentliche Haupthandlung. Locrine lebt nach der Niederwerfung Humber's mit dessen Gemahlin Estrilda heimlich zusammen. Die Furcht vor seinem Onkel Corineus hält ihn einstweilen noch ab, seine Gemahlin Guendolena, des Corineus Tochter, zu verstoßen und Estrilda zur Königin von Albion zu erheben. Sieben Jahre hat nun schon der greise Corineus zum größten Verdruß Locrine's gelebt. Des ewigen Wartens müde läßt Locrine den unbequemen Oheim beiseite schaffen, um seinen Herzenswunsch erfüllen zu können. Aber das Verhängnis naht mit Riesenschritten. Guendolena ist zu dem Herzog von Cornubien geflohen, und mit dessen sowie ihres Bruders Thrasimachus Hilfe sammelt sie ein Heer, um für ihres Vaters Tod und den ihr zugefügten Schimpf von Locrine blutige Sühne zu fordern.

Vor der Schlacht tritt der Geist des hingemordeten und so schwer gekränkten Corineus auf, um Zeuge der Züchtigung seines Feindes zu sein und sich an seinem Fall zu weiden. Die ganze Natur weist nach den Worten des Geistes auf die schreckliche Katastrophe hin, welche über Locrine hereinbrechen soll:

> "*Behold, the circuit of the azure sky*
> *Throws forth sad throbs, and grievously suspires,*
> *Prejudicating Locrine's overthrow.*
> *The fire casteth forth sharp darts of flames;*
> *The great foundation of the triple world*
> *Trembleth and quaketh with a mighty noise,*
> *Presaging bloody massacres at hand.*
> *The wandering birds that flutter in the dark*
> *(When hellish Night in cloudy chariot seated,*
> *Casteth her mists on shady Tellus' face,*
> *With sable mantles covering all the earth),*
> *Now fly abroad amid the cheerful day,*
> *Foretelling some unwonted misery.* (V, 4 S. 186.)

Die Schilderung, die der Geist von der Natur entwirft, bezweckt natürlich nichts anderes, als uns auf die Katastrophe vorzubereiten.

Locrine wird in der Schlacht besiegt und gibt sich, um der Gefangenschaft zu entgehen, selbst den Tod.

"*Locrine*" gehört bekanntlich ebenso wie die "*Spanish Tragedy*" zu den Dramen, welche eine Mischung der Eigentümlichkeiten des klassizistischen und des nationalen Dramas aufweisen. Zwei Charakteristika des klassizistischen Dramas sind nun in "*Locrine*" ohne weiteres zu erkennen: die Mischung des Themas aus politischen und familiären Elementen, das Motiv von der verbrecherischen Liebe, vom Ehebruch. Auch ein Überrest des Chores hat sich noch erhalten: vor Beginn eines jeden Aktes tritt Ate auf und erklärt das jedem Akt vorangehende *dumb-show*, bzw. dessen dunkle Anspielungen auf die kommenden Ereignisse. Am Ende des Stückes erscheint Ate noch einmal, moralisierend im Anschluß an die eben erlebten Vorgänge.

16. *Richard II*, 1. Teil (Verfasser unbekannt).[1])

Die Günstlinge Richard's II. erreichen es, daß dieser endlich die Ermordung seines Oheims, des Lord Protektors und Herzogs von Gloucester, Thomas Woodstock, beschließt. Diesem erscheinen in der Nacht vor seinem Tod (V, 1) nacheinander die Geister seines Bruders und seines Vaters, benachrichtigen ihn, daß er von Mördern umgeben sei und fordern ihn auf, sich durch Flucht zu retten:

"*Thomas of Woodstocke, wake, thy brother calls thee!*"

ruft ihm der Geist des schwarzen Prinzen zu und fährt fort:

"*Thou royall issue of king Edward's loynes,*
Thou art be-sett with murder: rise and fly!
If heere thou stay, death comes, and thou must dye."

Und der Geist seines Vaters frägt ihn:

"*Sleepst thou so soundly, and pale death so nye?*"

und fährt fort:

"*Thomas of Woodstocke, wake, my sone, and fly!*
. . . .
Thou fift of Edward's sonns, gitt vp and fly!
. . . .
The murderers are at hand: awake, my sonne,
This howre foretells thy sad distructione."

Woodstock erwacht wie aus einem schweren Traum. Noch schlaftrunken bittet er den Geist seines Vaters, zurückzukehren, ihn zu trösten und die Furcht aus seinem zitternden Herzen zu verscheuchen. Plötzlich wird er gewahr, daß alle Türen verschlossen sind. Nun ist er überzeugt, daß die Geistererscheinung nur das Erzeugnis seiner erregten Phantasie ist. Denn die Geister haben ihn doch aufgefordert, zu fliehen. Aber wie soll er fliehen bei verschlossenen Türen? Die Geister setzen Woodstock von seiner gefährlichen Lage in Kenntnis und raten ihm zur Flucht. Woodstock kann aber die Flucht nicht ausführen. Wir ahnen infolgedessen, daß er rettungslos verloren sein dürfte, und werden so auf auf die Katastrophe vorbereitet.

---

[1]) Herausgegeben von W. Keller im *Shakespeare-Jahrbuch* 35, S. 42 ff.

Gleich darauf treten die Mörder ein, um ihren Auftrag zu erfüllen.

17. *Richard III.* von Shakspere.

Richard, Herzog von Gloster, bahnt sich durch eine ununterbrochene Kette von Verbrechen den Weg zum englischen Thron. Aber nicht lange soll er sich des ungestörten Besitzes der Krone erfreuen. Die Vergeltung naht in der Person des Grafen Richmond, der mit einem Heere gegen London marschiert. In der Ebene von Bosworth treffen sich Richard's und Richmond's Truppen. Am nächsten Morgen soll der Entscheidungskampf stattfinden. In der Nacht vor der Schlacht haben nun die beiden Feldherrn sonderbare Träume. Dem König Richard erscheinen die Geister von allen denen, die er hingemordet hat: zuerst erscheint der Geist des Prinzen Eduard, des Sohnes Heinrich's VI., dann der Geist Heinrich's VI., hierauf der Geist des Clarence, dann die Geister von Rivers, Grey und Vaughan, dann der Geist von Hastings, hernach die Geister der beiden jungen Prinzen, endlich der Geist der Prinzessin Anna und schließlich der Geist des Buckingham. Jeder Geist verflucht den verbrecherischen König und kündigt ihm blutige Vergeltung an. Jeder Geist schließt seine Verwünschung mit den Worten: "*Despair, and die!*"

Aber auch dem Grafen von Richmond erscheinen die nämlichen Geister, ermutigen ihn und verheißen ihm Sieg.

Die Wirkung des Traumes ist selbstredend bei beiden Männern eine verschiedene. König Richard fährt entsetzt aus dem Schlafe empor, am ganzen Körper mit kaltem Schweiß bedeckt. Ihm ist, als ob er in der Schlacht und verwundet wäre: "*Give me another horse, — bind up my wounds.*" Zum Bewußtsein der Wirklichkeit gekommen ruft er aus: "*O coward conscience, how dost thou afflict me!*" Ein unerklärliches Angstgefühl bemächtigt sich seiner, er fürchtet sich sozusagen vor sich selbst. König Richard wird jetzt inne, daß es eine innere Stimme gibt, die sich wohl für eine Zeitlang zum Schweigen bringen, aber nicht ertöten läßt, sondern welche sich schließlich mit einer Gewalt vernehmbar macht, die dem Rasen eines

Orkans vergleichbar ist. Jetzt fühlt er sie in seiner Seele toben, jetzt klagt sie ihn an, und zwar „*mit tausend Zungen*“, wie Richard selbst sagt:

> *"My conscience hath a thousand several tongues,*
> *And every tongue brings in a several tale,*
> *And every tale condemns me for a villain.*
> *Perjury, perjury, in the high'st degree;*
> *Murder, stern murder, in the dir'st degree;*
> *All several sins, all us'd in each degree,*
> *Throng to the bar, crying all 'guilty! guilty!'*
> *I shall despair."* (V, 3, 193 ff.)

Freudig bewegt dagegen und siegesgewiß ist der Graf von Richmond. Denn er erwidert den Lords auf die Frage, wie er geschlafen habe:

> *"The sweetest sleep, and fairest-boding dreams*
> *That ever enter'd in a drowsy head,*
> *Have I since your departure had, my lords.*
> *Methought their souls, whose bodies Richard murder'd,*
> *Came to my tent, and cried on victory."* (V, 3, 227 ff.)

Indem die Geister König Richard Rache androhen und ihm seine Niederlage prophezeien, andererseits aber den Grafen von Richmond mit Siegesahnungen erfüllen, bereiten sie uns auf die Katastrophe vor; zugleich sind sie Symbol der Gewissensqualen.

Ein alter Volksglaube besagte: wenn während der Anwesenheit eines Geistes eine brennende Kerze im Zimmer ist, so wird deren Lichtglanz ein ungewöhnlich bläulicher sein. — Als der König nach der Geisteserscheinung erwacht, ruft er aus:

> *"The lights burn blue. — It is now dead midnight.*
> *Cold fearful drops stand on my trembling flesh.*
> . . . .
> *Methought the souls of all that I had murder'd*
> *Came to my tent."* (V, 3, 180 ff.)

Das klassizistische Gepräge unseres Dramas hat Cunliffe unübertrefflich geschildert, wenn er sagt: *"In 'Richard III' the personages of the drama move in the same atmosphere of blood,*

and Richard above all sustains to the full his character of fiendish cruelty. He has the vindictiveness, the intellectual force, the undaunted spirit, the ruthless cruelty, the absolute lack of moral feeling of Seneca's Medea, coupled with the haughtiness of Eteocles and the bloody hypocrisy of Atreus; as with Seneca's heroic criminals, his passions know no bounds — he is not human, but preternatural." [1])

Daß König Richard im Angesicht des Todes kaltblütige Entschlossenheit und verzweifelte Tapferkeit zeigt, bedarf nach obigen Ausführungen Cunliffe's eigentlich keiner Erwähnung mehr.

18. *Second Part of King Edward IV.*

Stofflich nahe verwandt mit "*Richard III*" ist eine Nebenhandlung in Thomas Heywood's "*Second Part of King Edward IV.*"

König Eduard IV. von England hatte eine Weissagung erhalten, nach welcher G. seine, Eduard's Kinder, beseitigen und sich selbst auf den Thron Englands setzen werde. Der alte Klosterbruder Anselm, ein gelehrter Mann, hatte die erwähnte Prophezeiung dem Beichtvater des Königs, Dr. Shaw, geoffenbart, damit dieser seinen königlichen Herrn auf die seitens des Herzogs Gloster drohende Gefahr aufmerksam mache. Statt dessen bringt aber Dr. Shaw, ein gefügiges Werkzeug des Herzogs Gloster, dem König die Überzeugung bei, besagte Prophezeiung warne ihn vor seinem Bruder George Clarence. Die Folge davon ist, daß Eduard IV. seinen unschuldigen Bruder Clarence verhaften und im Tower einkerkern läßt. Jetzt da der Herzog von Gloster sein Opfer in der Gewalt hat, sorgt er für die Unmöglichkeit eines Entrinnens: er läßt seinen Bruder Clarence umbringen. Der Öffentlichkeit gegenüber läßt er das Gerücht verbreiten, Clarence sei plötzlich schwer erkrankt und von einem jähen Tod dahingerafft worden.

Nachdem auch König Eduard, seit einiger Zeit kränklich, unerwartet schnell gestorben ist, wird der Herzog von Gloster in Anbetracht der Minderjährigkeit des Thronfolgers zum Protektor des Königreichs ernannt.

---

[1]) Cunliffe, l. c., S. 73.

Durch die verworfensten Ränke gelingt es schließlich Gloster, sich die Krone aufs Haupt zu setzen. Nachdem er seine beiden Neffen für illegitim hat erklären lassen, setzen es seine Anhänger im Parlament durch, daß man ihm die Königskrone anbietet. Mittlerweile mußten die beiden jungen Prinzen im Tower ihr Leben durch Mörderhand beschließen. Dr. Shaw, der stets bereit gewesen ist, der Lüge und Heuchelei Gloster's seine hilfsbereite Hand zu reichen, hat auch den letzten Akt der niederträchtigsten Verleumdung unterstützt, indem er sich erkühnte, die angeblich illegitime Abstammung der zwei ermordeten Prinzen öffentlich von der Kanzel herab beweisen zu wollen.

Allmählich scheint sich aber eine Wandlung in seinem Innern zu vollziehen, er sieht ein, daß er gefehlt hat. In seinem Studierzimmer sitzend macht er sich bittere Vorwürfe. Da erscheint ihm der Geist des Klosterbruders Anselm und frägt ihn, warum er wider besseres Wissen seine Prophezeiung entstellt habe. *"I was inforced by the Duke of Gloster"*, antwortet Dr. Shaw. Aber der Geist erwidert:

"No; thou wast not enforct;
But gaine and hope of high promotion
Hired thee thereto." (Pearson, Bd. I, S. 163.)

Der Geist erinnert nun Dr. Shaw an das Unheil, das aus der Verdrehung oben erwähnter Weissagung entstanden sei und noch entstehen werde; endlich prophezeit der Geist, Shaw und alle, die bei diesen Schandtaten ihre Hand mit im Spiele hatten, seien bestimmt, eines jämmerlichen Todes zu sterben. Er selbst, Dr. Shaw, solle in seinem Studierzimmer verhungern und von dieser Stunde an keinen Bissen Nahrung mehr zu sich nehmen:

"Here in thy study shalt thou sterue thyself,
And from this houre not taste one bit of food."
(l. c., S. 164.)

Jetzt tritt ein Bote ein und meldet, König Richard wünsche zu beichten. Als Dr. Shaw zögert, zu gehen, fordert ihn der Geist auf, sich zum Könige zu begeben und ihm zu sagen, er habe noch drei Jahre zu leben. Hernach solle er eines schmachvollen Todes sterben.

"Shaw, go with him; and tell that tyrant Richard
He hath but three years limited for life;
And then a shamefull death takes hold on him."
(l. c., S. 164.)

Wenn Dr. Shaw diesen Auftrag erfüllt habe, solle er zurückkehren und in seinem Studierzimmer sein verhaßtes Leben enden.

Indem der Geist des Klosterbruders ankündigt, daß die Schuldigen von der verdienten Strafe ereilt würden, bereitet er uns auf die Katastrophe vor.

19. *Julius Caesar* von Shakspere.

Versetzen wir uns in das Lager des Brutus bei Sardes. Es ist bereits tief in der Nacht. Brutus hat sich eben von Cassius und einigen Freunden verabschiedet und will sich zur Ruhe begeben. Da aber der Schlaf noch seine Augen flieht, bittet er seinen Diener Lucius, ihm einige Weisen auf der Laute vorzuspielen. Doch Lucius hat kaum begonnen, als er von Müdigkeit übermannt einschläft. Sein Gebieter will ihn im Schlummer nicht stören und nimmt ein Buch, um sich die Zeit durch Lesen zu verkürzen. Auf einmal sieht er eine Gestalt vor sich. Brutus glaubt anfangs, sich zu täuschen und meint, es sei die Schwäche seiner Augen. Doch als der Geist Cäsar's näher auf ihn zukommt, spricht er ihn an:

"Art thou some god, some angel, or some devil,
That mak'st my blood cold, and my hair to stare?
Speak to me what thou art." (IV, 3, 279 ff.)

"Thy evil spirit, Brutus" antwortet ihm der Geist. *"Why com'st thou?"* fragt Brutus weiter. — *"To tell thee thou shalt see me at Philippi."*

Der im Grunde doch edle und vornehme Brutus fühlt tief das Niederdrückende seiner treulosen Undankbarkeit, die Stimme des Gewissens macht sich geltend, Reue beschleicht ihn, und die heftige Erregung seines Innern, welche die Geisteserscheinung verursacht, gibt sich kund in einer nervösen Unruhe. Mit lauter Stimme rufend weckt Brutus seine Diener und fragt sie, warum sie im Schlaf so geschrien, ob sie im

Traum etwas gesehen hätten. Doch die Diener verneinen beides.

An Schlaf kann Brutus nicht mehr denken. Um seinem erregten Gemüte in Tätigkeit Luft zu machen, will er sofort zum Entscheidungskampf aufbrechen. Er schickt zwei seiner Diener an Cassius mit dem Auftrage, derselbe möge mit seinem Heere voranziehen, er, Brutus, werde unmittelbar folgen.

Cäsar's Geist prophezeit also dem verräterischen Freunde Rache für seine lieblose Tat, indem er als sein böser Dämon in der Schlacht bei Philippi anwesend sein werde. Da der Geist uns so den Ausgang der Schlacht vorausahnen läßt, bereitet er auf die Katastrophe vor.

In der Geringschätzung dieses Lebens und der Verachtung des Todes erweist sich Brutus, wie ja alle Helden im elizabethanischen Drama als echter Stoiker.

Auch hier spielt Shakspere auf den schon bei "*Richard III.*" erwähnten Volksglauben an, daß nämlich die Anwesenheit eines Geistes im Lichtglanz einer brennenden Kerze eine Veränderung hervorbringe. Als Brutus den Geist Cäsar's erblickt, ruft er aus:

"*How ill this taper burns! — Ha! who comes here?*"
(IV, 4, 275.)

20. *Sophonisba* von Marston.

Massinissa hat Sophonisba, die Tochter des Karthagers Asdrubal, geheiratet. Auf Befehl des karthagischen Senates muß er aber an seinem Hochzeitstage an der Spitze eines Heeres gegen die Römer und den mit ihnen verbündeten Syphax zu Felde ziehen. Während Massinissa für die Sache der Karthager kämpft, fassen diese den treulosen Entschluß, Massinissa zu vergiften und Syphax auf ihre Seite zu ziehen, indem sie ihm Sophonisba zur Frau versprechen. Dem Gedanken soll die Tat folgen. Doch das Komplott gegen Massinissa wird vereitelt.

Sophonisba muß sich auf Anordnung des Senats in des Syphax' Palast nach Cirta begeben. Syphax, kaum von dieser Sinnesänderung der Karthager benachrichtigt, eilt mit Zurücklassung seiner Truppen nach seiner Residenz. Aber weder

mit Bitten noch mit Gewalt kann der lüsterne König Sophonisba bewegen, ihm zu Willen zu sein. Jetzt will er es mit übernatürlichen Mitteln versuchen. Die Zauberin Erichto stellt ihm die Erfüllung seines Wunsches in Aussicht. Mit Entsetzen merkt aber Syphax, jedoch zu spät, daß er statt an Sophonisba's an Erichto's Brust geruht hat. In seiner Empörung will Syphax die Betrügerin mit dem Schwert durchbohren, aber diese verschwindet in der Erde.

Syphax ist tief unglücklich; denn in die Erbitterung über den schändlichen Betrug, dem er zum Opfer gefallen, mischt sich wohl auch die betrübende Erkenntnis, daß sein heißes Liebessehnen nach Sophonisba nie befriedigt werden wird. In seiner Verzweiflung ruft der liebeskranke König die Götter an, sie möchten jegliches Unheil über ihn kommen lassen, denn empfindlicher könne ihn das Schicksal nicht treffen, tiefer könne er nicht fallen:

"O thou whose blasting flames
Hurl barren droughts upon the patient earth,
And thou, gay god of riddles and strange tales,
Hot-brained Phoebus, all add if you can
Something unto my misery! . . . . .
. . . .
Heap curse on curse, we can no lower fall."

(Bullen, Bd. 2, V, 1, S. 298—99.)

Da ertönt plötzlich eine Stimme: *Lower — lower!* Der Geist Asdrubal's ist es, der diese Worte gesprochen hat, und der damit zweifelsohne dem Syphax bedeuten will, daß er noch tiefer fallen, noch größeres Leid erleben werde als diese Enttäuschung, die er eben erfahren habe. Während der Geist Syphax auseinandersetzt, wie unglücklich er, Asdrubal, durch seinen Treubruch an Massinissa geworden sei, und wie er dadurch sein Leben verloren habe, läßt er die Mitteilung einfließen, daß des Syphax Truppen sowie die karthagischen Streitkräfte von den Römern und dem mit ihnen verbündeten Massinissa geschlagen worden seien. Indem nun der Geist dem Syphax einerseits andeutet, daß er noch schwerer vom Unglück heimgesucht werden würde, und ihn andererseits von

der erlittenen Niederlage unterrichtet, bereitet er auf die Katastrophe vor.

Der Geist ist kaum verschwunden, als ein Bote dem Könige die Nachricht bringt, daß Scipio und Massinissa gegen seine Hauptstadt Cirta heranrücken. In dem darauf stattfindenden Zweikampfe zwischen Massinissa und Syphax unterliegt der letztere. Massinissa schenkt ihm großmütig das Leben, überantwortet ihn aber seinem Verbündeten Scipio als Gefangenen.

Seneca's Einfluß tritt in "*Sophonisba*" nicht in dem Grade hervor wie in "*Antonio and Mellida*". Immerhin aber weisen die Beschreibungen entsetzenerregender Greuel, philosophische Reflexionen und der rhetorische Bombast der Sprache noch deutlich genug auf den römischen Tragödiendichter hin.

21. *The Atheist's Tragedy* von Tourneur.

Lord d'Amville, in der Überzeugung, daß der Besitz irdischer Güter der Inbegriff des Glückes sei, trachtet nach dem ansehnlichen Vermögen seines Bruders Montferrers. Außerdem möchte er Castabella, eine reiche Erbin, die bereits mit seinem Neffen Charlemont im geheimen verlobt ist, mit seinem ältesten Sohn Rousard verheiraten. Der gewissenlose Mann beschließt deshalb, seinen Bruder Montferrers und dessen Sohn Charlemont zu beseitigen. Der Zufall scheint d'Amville in seinen Plänen begünstigen zu wollen: der junge Charlemont fühlt einen unwiderstehlichen Drang in sich, durch Heldentaten auf dem Schlachtfelde sich auszuzeichnen. Er wünscht deshalb, sich an den kriegerischen Ereignissen im Orient zu beteiligen. Allein der treubesorgte Vater will seinen einzigen Sohn nicht den Gefahren einer ungewissen Zukunft aussetzen und verweigert ihm die Einwilligung zu seinem Vorhaben. D'Amville kommt aber die Absicht seines Neffen sehr zu statten. In der Hoffnung, daß Charlemont im Kriege etwas Menschliches zustoßen werde, unterstützt er scheinbar selbstlos Charlemont's Plan bei dem alten Montferrers, der endlich widerstrebend seine Zustimmung erteilt.

Nachdem Charlemont in den Krieg gezogen ist, beginnt

d'Amville seine verworfenen Intrigen spielen zu lassen. Zunächst gelingt es ihm, Castabella's Vater, Belforest, zu bestimmen, daß dieser seine Tochter zur Heirat mit d'Amville's Sohn Rousard zwingt. Während des Hochzeitsmahles tritt Borachio ein, d'Amville's Kreatur, und überbringt die Nachricht, Charlemont habe während der Belagerung von Ostende bei der Zurückweisung eines feindlichen Sturmangriffes den Tod gefunden. Diese fingierte Schreckenskunde bricht dem greisen Montferrers fast das Herz. Voll trüber Ahnungen tritt er, von d'Amville, Belforest und einigen Dienern des letzteren begleitet, spät in der Nacht den Heimweg an. Diese Gelegenheit benützt nun d'Amville, seinen Bruder zu ermorden.

Durch letztwillige Verfügung seines Bruders Montferrers wurde d'Amville zum Erben von Montferrers' Vermögen eingesetzt.

Jetzt aber erscheint dem jungen Charlemont im Felde der Geist seines Vaters und fordert ihn auf, nach Frankreich zurückzukehren, da sein alter Vater gestorben, und er, Charlemont, durch Mord enterbt sei:

"*Returne to France, for thy old Father's dead,*
And thou by murther disinherited."

(Collins, Bd. 1, II, 6, S. 72.)

Doch solle Charlemont mit Geduld den Verlauf der Dinge abwarten und die Rache dem König der Könige überlassen:

"*Attend with patience the successe of things,*
But leaue reuenge unto the king of kings."

Der Aufforderung des Geistes gemäß kehrt Charlemont in sein Vaterland zurück. Sein erster Gang gilt natürlich dem Grabe seines Vaters. Als er die Stätte des Friedens betritt, wer beschreibt sein Erstaunen, als er auf einem Grabmale die Worte liest: "*In memory of Charlemont*" und über dem Grabe des vermeintlichen Toten seine Braut Castabella betend erblickt? Castabella fällt bei Charlemont's Anblick, in der Meinung, einen Geist vor sich zu haben, in Ohnmacht. Nachdem sie wieder zu sich gekommen ist, erhält Charlemont durch sie die Bestätigung dessen, was ihm der Geist mitgeteilt

hat, daß er nämlich durch seinen Onkel enterbt worden ist. Als er gar noch erfährt, daß Castabella auf Betreiben d'Amvilles zur Ehe mit Rousard gezwungen wurde, vermutet er mit Bestimmtheit in seinem Oheim den Mörder seines Vaters und den Urheber all des Leides, das ihn, Charlemont, betroffen hat.

Als Charlemont bei seinem Oheim d'Amville eintritt, stellt sich dieser, als ob er ihn für einen Geist halte. D'Amville's jüngerer Sohn Sebastian will versuchen, ob man es wirklich mit einem Geist zu tun hat und schlägt nach Charlemont. In dem sich nun entspinnenden Zweikampfe unterliegt Sebastian. Um zu verhindern, daß Charlemont sich jetzt möglicherweise vom Zorn hinreißen lassen und das erlittene Unrecht an d'Amville rächen könnte, erscheint der Geist des Montferrers abermals und gebietet seinem Sohne Einhalt mit den Worten:

"*Hold, Charlemont.*
Let him reuenge my murder and thy wrongs
To whom the Justice of Reuenge belongs."

(III, 2, S. 86.)

Charlemont befolgt, wenn auch widerstrebend, die Weisung des Geistes.

Da der Geist erstens Charlemont auffordert, geduldig den Verlauf der Dinge abzuwarten und die Rache dem Könige der Könige zu überlassen, zweitens als Gefahr besteht, daß Charlemont trotzdem, hingerissen von einer plötzlichen Aufwallung des Zornes, Rache nehmen könnte, wiederum erscheint und dem unüberlegten Vorhaben Charlemont's Einhalt gebietet, bedeutet sein Auftreten für den Gang der Handlung ein r e t a r d i e r e n d e s M o m e n t.

D'Amville kann sich durch Charlemont's Rückkehr nicht des ungestörten Besitzes des ererbten Vermögens erfreuen und beschließt deshalb den Tod seines Neffen. Borachio erhält den Auftrag, Charlemont aus dem Hinterhalt niederzuschießen, wenn derselbe am Grabe seines Vaters bete. Der Anschlag gegen Charlemont mißlingt aber, und Borachio findet dabei selbst den Tod. D'Amville selbst wird in kurzem von der rächenden Nemesis erreicht.

Schon tief in der Nacht sitzt d'Amville in seinem Zimmer und betrachtet mit Entzücken das vor ihm liegende stattliche Einkommen, das er seit dem Tod seines Bruders bezieht. In überschwänglichen Worten preist er die Macht des Goldes:

> "*These are the Starres whose operations make*
> *The fortunes and the destinies of men*"

und das Glück, das man durch seinen Besitz genieße:

> "*A musicke whose melodious touch*
> *Like Angels' voices rauishes the sence.*"
>
> (V, 1, S. 132 und 133.)

Von Ermüdung übermannt schläft d'Amville endlich ein. Da erscheint ihm der Geist seines Bruders Montferrers und nennt ihn einen Narren, einen höchst unglücklichen und bedauernswerten Narren, was er zum Schaden seiner Pläne sogleich inne werden solle:

> "*D'Amville! With all thy wisedome th'art a foole.*
> *Not like those fooles that we terme innocents*
> *But a most wretched miserable foole*
> *Which instantly, to the confusion of*
> *Thy projects, with despaire thou shalt behold.*"
>
> (V, 1, S. 133 und 134.)

D'Amville fährt entsetzt aus dem Schlafe empor. Er glaubt nicht anders, als daß ein Traum ihn genarrt habe. Denn seine Pläne sind bis jetzt vom schönsten Erfolg getragen worden, und der einzige Mann, der ihm noch schaden könnte, Charlemont, ist auf seine Veranlassung des Mordes an Borachio angeklagt und wird sein Leben auf dem Schafott beschließen.

Trotz seiner Gelehrsamkeit wähnt d'Amville, der Besitz des Geldes bedeute für den Menschen das höchste Glück. Deswegen verfolgen seine Pläne, wie wir wissen, den Zweck, seinen beiden Söhnen durch Hinterlassung eines großen Vermögens dieses Glück zu erringen. Wenn nun der Geist d'Amville trotz seiner Weisheit einen Narren nennt und ihm ankündigt, daß seine Pläne in nichts zerrinnen würden, ahnen wir das Unheil, das über d'Amville heraufzieht und werden so auf die Katastrophe vorbereitet.

In der Tat, das Unglück läßt nicht lange auf sich warten. D'Amville's jüngerer Sohn Sebastian hatte mit Lady Belforest ein ehebrecherisches Verhältnis unterhalten und wurde von deren Gatten im Zweikampf erschlagen. D'Amville will das Fürchterliche kaum glauben, als man ihm jetzt den Leichnam seines Sohnes hereinträgt. Aber ein Unglück kommt selten allein. Auch sein älterer Sohn Rousard, seit langem kränklich, ist seiner Auflösung nahe. Der rasch herbeigerufene Arzt muß konstatieren, daß menschliche Kunst hier nichts mehr vermag: Rousard stirbt zum namenlosen Schmerz seines verzweifelten Vaters.

So hat sich die Prophezeiung des Geistes in schrecklicher Weise bewahrheitet. D'Amville selbst gibt sich an dem Tage, an dem Charlemont hingerichtet werden sollte, in Verzweiflung den Tod.

22. *The Unnatural Combat* von Massinger.

Malefort, Admiral von Marseilles, wird von einer sündhaften Liebe zu seiner eigenen Tochter verzehrt. Diese unnatürliche Leidenschaft hat ihn dermaßen verblendet, daß er, als der Priester im Begriffe ist, Theocrine mit dem jungen Beaufort für das Leben zu verbinden, jede Selbstbeherrschung verliert, auf seine Tochter stürzt und sie zwingt, mit ihm nach Hause zu gehen. Als Malefort zur Besinnung kommt, ergeht er sich in heftigen Selbstanklagen. Um das Übel mit der Wurzel auszurotten, faßt er den verhängnisvollen Entschluß, Theocrine seinem Freunde Montreville anzuvertrauen, den er durch einen Eid bindet, ihm unter keiner Bedingung je mehr den Anblick seiner Tochter zu gestatten. Aber bald bereut Malefort diesen Schritt, die alte Leidenschaft übermannt ihn. Ohne Verzug eilt er zu Montreville und bittet ihn, seine Tochter auszuliefern. Nach vielen Bitten erhält Malefort seine Tochter zurück, aber als ein unglückliches, innerlich gebrochenes Wesen. Das unschuldige Mädchen ist das Opfer der schauerlichen Rache geworden, welche Montreville dem Malefort für den Schimpf geschworen hatte, den ihm letzterer einstens zugefügt, indem er ihm die Braut, Theocrine's Mutter, abwendig machte und unmittelbar nach dem Tod seiner ersten

Frau heiratete. Nach dem erschütternden Bekenntnis ihrer Entehrung durch Montreville stirbt Theocrine, ihren Vater in qualvoller Verzweiflung zurücklassend.

Selbst der Himmel hat sein Antlitz verhüllt, gleich als wolle er trauern über das tragische Geschick einer edlen Jungfrau. Ein mächtiger Sturm bricht los, grelle Blitze durchzucken die pechschwarzen Wolken, unaufhörlich grollt der Donner. Aber auch in der Seele Malefort's rast ein Sturm, an elementarer Gewalt noch furchtbarer; denn der von den Furien der Gewissensangst Gepeinigte sagt selbst: "*Each guilty thought to me is a dreadful hurricano.*" Mit erschreckender Deutlichkeit steigen Bilder aus seinem vergangenen Leben auf, Bilder des Entsetzens und der Furcht. Doch was bedeutet das? Hat die Hölle Rachegeister entsandt, um ihn zu züchtigen? Ha! Jetzt erkennt er sie, die Geister seines Sohnes und seiner ersten Gattin, die er hingemordet hat, um die Braut seines Freundes Montreville heiraten zu können. Ja, da stehen sie vor ihm, sein Sohn, halbnackt, den ganzen Leib voll Wunden, so wie er ihn im Zweikampf getötet, in dem der Arme den Tod seiner Mutter rächen wollte, und neben ihm die Gattin, von einem verheerenden Aussatz ergriffen, die Wirkung des tödlichen Giftes, das er ihr eingegeben hatte. O Grausen! Ja, sie sind gekommen, um sein verhärtetes Gewissen zu rühren, um ihm zu sagen, daß die Donnerkeile, die ihn von der Höhe seines Glückes und Ruhmes geschleudert, auf dem Ambos der Grausamkeit und des Unrechts geschmiedet wurden, das er ihnen angetan:

"*You come to lance my sear'd-up conscience; yes,*
And to instruct me, that those thunderbolts,
That hurl'd me headlong from the height of glory,
Wealth, honours, worldly happiness, were forged
Upon the anvil of my impious wrongs,
And cruelty to you! . . . . .

(Cunningham, V, 2, S. 63.)

Angsterfüllt frägt Malefort die Geister:

Can any penance expiate my guilt,
Or can repentance save me?"

Aber keine Antwort erfolgt. Die Geister verschwinden.

Die Geisteserscheinung ist zunächst der lebendige und packende Ausdruck der entsetzlichen Gewissensqualen Malefort's. Außerdem aber bezweckt das Auftreten der Geister offenbar, Malefort anzudeuten, daß die Stunde der Vergeltung nicht mehr fern ist. Denn auf die Frage, ob irgend eine Strafe seine Schuld sühnen oder Reue ihn retten könne, geben die Geister keine Antwort. Wir werden also gleichzeitig auf die Katastrophe vorbereitet.

Die quälende Ungewißheit Malefort's verwandelt sich in Verzweiflung, er klagt sein Schicksal an, er klagt die Sterne an, deren unglückliche Konstellation bei seiner Geburt sein Leben so verhängnisvoll gestaltet habe, er verflucht die Ursache seines Daseins. Doch als wollte der Himmel den Frevler ohne weiteres zur Verantwortung ziehen, fährt ein Blitzstrahl hernieder und tötet Malefort.

Der Einfluß Seneca's ist auf den ersten Blick zu erkennen. In der Tat, in der Darstellung unnatürlicher Verbrechen und blutiger Greuel zeigt sich Massinger als würdiger Schüler seines Meisters.

23. *The Changeling* von Thomas Middleton.

Beatrice-Joanna, die Tochter Vermandero's, ist mit Alonzo de Piraquo verlobt. Als sie aber Alsemero kennen lernt, entbrennt sie in heißer Liebe zu ihm. Um ihn besitzen zu können, läßt sie Alonzo durch de Flores, einen Diener ihres Vaters, ermorden.

In V, 1 erscheint nun de Flores und Beatrice der Geist Alonzo's, als sie eben im Begriffe stehen, ein neues Verbrechen auszuführen, um Beatrice's gefährdete Ehre zu retten. Der Geist bleibt zwar stumm; doch erscheint es mir klar, daß er durch sein Erscheinen seinen Mördern das schändliche Verbrechen ins Gedächtnis zurückrufen und ihnen bedeuten will, daß jene ruchlose Tat noch nicht gesühnt sei. Unwillkürlich steigt in uns die Ahnung auf, daß die Vergeltung nahe ist. Der Geist bereitet also auf die Katastrophe vor.

Beatrice und de Flores geben sich, als Ehebrecher und Mörder entlarvt, selbst den Tod.

Bei dem Anblick des Geistes ruft de Flores aus:

"*Ha! what art thou that tak'st away the light*
Betwixt that star and me? I dread thee not:
'Twas but a mist of conscience; all's clear again."

(Bullen, Bd. 6, V, 1, S. 95.)

Die letzten Worte des de Flores "*'Twas but a mist of conscience*" lassen aber noch eine andere Auslegung zu. Diesen Worten gemäß bedeutet die Geisteserscheinung eine plötzliche Regung des Gewissens, die de Flores sofort wieder niederkämpft, was aus dem folgenden "*all's clear again*" zu schließen ist.

Auch bei Beatrice bewirkt die Geisteserscheinung ein Erwachen der inneren Stimme. Nach dem Verschwinden des Geistes erklärt sie:

"*Some ill thing haunts the house; 't has left behind it*
A shivering sweat upon me; I'm afraid now."

Der Angstschweiß — eine Folge der inneren Beklemmung!

24. *The Tragedy of Albertus Wallenstein* von Henry Glapthorne.

Was für uns von dem Inhalt des Stückes in Betracht kommt, ist als Episode in die Haupthandlung verflochten.

Albertus, ein Sohn Wallenstein's, liebt Isabella, das Kammermädchen seiner Mutter. Der beabsichtigten Heirat widersetzt sich jedoch der Herzog energisch. Während des heftigen Zwiegesprächs zwischen Vater und Sohn kommt die Herzogin und beschuldigt Isabella des Diebstahls. Daraufhin ordnet Wallenstein ohne weitere Untersuchung die Hinrichtung Isabella's an. Bei dem Versuch, den Tod seiner geliebten Isabella zu verhindern, wird Albertus von der Wache auf Befehl seines Vaters getötet.

Empfindet Wallenstein über sein voreiliges Handeln ohnehin schon Reue, so ist das noch umsomehr der Fall, als sich die Unschuld Isabella's erweist. Wallenstein ist, wie er selbst sagt, "*diseased in mind*", er sieht immer die Geister der Ermordeten, er glaubt sich beständig von ihnen verfolgt.

Beweis hierfür ist die Ermordung seines Pagen. In IV, 3 beschließt Wallenstein etwas zu ruhen und verbietet seinem Pagen strenge, ihn aus irgend einem Grund im Schlafe zu stören. Bald darauf erscheint die Herzogin und besteht darauf, daß ihr Gemahl geweckt werde. Der Page vollführt diesen Befehl, aber Wallenstein, in der Meinung, ein Geist störe seine Ruhe, ersticht den Pagen.

Besonders aber zeigt uns der Monolog, den Wallenstein kurz vor seinem Tode hält, wie schwer er unter den Gewissensqualen leidet. Wallenstein hat seinen Sohn und dessen Braut gesehen. So bleich und mager waren sie, als hätten sie ein Jahr Leichenluft geatmet:

> "*Pale and as meager, as they had convers'd*
> *A yeere with the inhabitants of the earth,*
> *And drunk the dew of charnell houses.*"
>
> (Pearson, Bd. 2, V, 2.)

Sie haben ihm mit ihren geisterhaften Händen zugewinkt, als wollten sie ihn in dieser stummen Sprache einladen, zu ihnen zu kommen.

Diese Worte lassen in uns die Ahnung von Wallenstein's bevorstehendem Ende aufsteigen; die Geisteserscheinung bereitet uns also auf die Katastrophe vor; außerdem aber ist der Geist, wie wir gesehen haben, Symbol der Gewissenskämpfe.

Wallenstein selbst betrachtet die Geisteserscheinung als Vorboten seines nahen Todes. Dieser an sich erschreckt ihn nicht, da er ja eine Forderung der Natur sei. Aber daß er sterben müsse, die Seele mit Todsünden befleckt, das bereitet ihm unendliche Qual. — Gleich darauf wird Wallenstein von Gordon, Lesle und Butler ermordet.

25. *The Witch of Edmonton* von John Ford.

Wie in dem eben behandelten Drama veranschaulicht auch hier der Geist die Seelenschmerzen eines von Reue gepeinigten Mörders.

Um seinem Vater zu gefallen, hat sich Frank Thorney mit Carter's Tochter, Susan, verheiratet, obgleich er bereits — ohne Wissen seines Vaters — der Gatte von Winnefrede

ist. Von der Liebe zu Winnefrede gequält fühlt sich Frank höchst unglücklich. Schließlich ermordet er Susan. Um den Verdacht des Mordes von sich abzulenken, verwundet er sich selbst und ruft um Hilfe. Als sein Vater und der alte Carter herbeieilen, beschuldigt er diesen gegenüber zwei ehemalige Freier Susan's, Somerton und Warbeck, des Mordes. Frank wird zur Heilung seiner Wunden in Carter's Haus gebracht.

Die Stimme des Gewissens, die so lange geschwiegen hat, pocht lauter und lauter. Frank wird von schrecklichen Phantasien geängstigt. Um uns seine Seelenqualen recht deutlich vor Augen zu führen, läßt der Dichter den Geist Susan's an seinem Krankenlager erscheinen. Um diesem grausigen Anblick zu entgehen, legt sich Frank auf die andere Seite des Bettes. Aber auch jetzt starrt der Geist dem Unglücklichen in das entsetzte Antlitz. Gleich darauf verschwindet der Geist.

Lange kämpft der Selbsterhaltungstrieb mit der inneren Stimme. Frank versucht seine falsche Behauptung von Susan's Ermordung durch Somerton und Warbeck aufrecht zu halten. Doch endlich bricht er zusammen und gesteht Winnefrede die Wahrheit.

26. *The Old Wives' Tale* von George Peele.

In diesem Drama bedeutet das Auftreten des Geistes für den Verlauf der Handlung ein accelerierendes Moment. Eumenides hat, um Jack's Leiche ein ehrliches Begräbnis zu verschaffen, fast seine ganze Barschaft geopfert. Aus Dankbarkeit erscheint ihm später der Geist des Jack und hilft ihm, Venelia, Delia und die beiden Brüder der letzteren aus der Gewalt des Zauberers Sacrapant zu befreien.

Die „dankbaren Toten" sind ein bekanntes Motiv der Weltliteratur. So kauft in *Sir Amadas* [1]), einer mittelenglischen Romanze, Sir Amadas die Leiche eines bankerotten Kaufmanns los und läßt sie begraben. Dafür hilft ihm der dankbare Tote bei einem Turnier zu Sieg und Königstochter. Ähnliche Beispiele finden wir nicht weniger als 15 in Sim-

---

[1]) Siehe Paul's *Grundriß*, Bd. 2, S. 665.

r o c k's Buch: „*Der gute Gerhard und die dankbaren Toten*“ (S. 46—106).

27. *The Second Part of the Iron Age* von Thomas Heywood.

Das Stück ist die Fortsetzung von *The Iron Age* und beschreibt in Akt I—III die letzten Kämpfe der Griechen vor Troja, seine Einnahme und Zerstörung, in Akt IV—V die Rückkehr des Agamemnon nach Griechenland, seinen Tod, den Tod des Aegisthus, der Clytaemnestra etc.

In diesem Drama treten zwei Geister auf, deren Erscheinen ein retardierendes, bzw. accelerierendes Moment genannt werden kann.

Am Ende des II. Aktes erscheint der Geist des Hektor dem Aeneas, der entschlossen ist, sein Leben zu opfern, aber zuvor möglichst viele Griechen erschlagen will. Der Geist weist ihn auf das Nutzlose dieses Vorhabens hin und fordert ihn auf, mit den Göttern Troja's zu fliehen und ein Königreich zu gründen, welches dazu dienen soll, das Andenken seiner Ahnen zu verherrlichen. Aeneas befolgt den Rat des Geistes und verläßt Troja, seinen alten Vater auf dem Rücken und die Schutzgötter Troja's in seiner Begleitung.

Die Geisteserscheinung hält Aeneas zurück, sich an dem Verzweiflungskampf der Trojaner zu beteiligen, bedeutet also vielleicht für den Verlauf der Handlung ein retardierendes Moment.

In V, 1 erschlägt Orestes den Geliebten seiner Mutter, Aegisthus, zögert aber, ein Gleiches mit seiner Mutter zu tun, da er im Zweifel über ihre Schuld ist. Da erscheint der Geist des Agamemnon und zeigt auf seine Wunden, dann auf den toten Aegisthus sowie auf die lebende Clytaemnestra, wie um anzudeuten, daß sie beide seine Mörder seien. Darauf verschwindet der Geist. Jetzt tötet Orestes auch seine Mutter.

Das Erscheinen des Geistes veranlaßt den zögernden Orestes zu entschlossener Tat, bedeutet also für den Verlauf der Handlung ein accelerierendes Moment. Bemerkenswert ist, daß der Geist Clytaemnestra unsichtbar bleibt, was

uns wieder an den alten Volksglauben erinnert, demzufolge ein Geist selten mehr als einer Person sichtbar ist, auch wenn mehrere anwesend sind.

28. In *Lady Alimony* (III, 6) tritt der Geist des Gallerius auf, der aber zur Handlung des Stückes in wenig oder keiner Beziehung steht, von einem Einfluß auf den Gang der Ereignisse gar nicht zu reden. Siehe Dodsley-Hazlitt XIV.

Schlufserörterung.

Am Schluß der Abhandlung mögen in aller Kürze die Rollen noch einmal Revue passieren, welche die Dichter dem "Geist" im Drama zugeteilt haben:

Der "Geist" ist entweder Stimmungsfigur, wie der Geist 1. der Mariemma, 2. des Selymus, 3. des Moleonte, 4. der Messalina und des Silius, 5. des Herzogs Gorlois, 6. des Andrea, 7. des Clarence, 8. des alten Königs von Ormus, 9. des Alexander, 10. des Sulla, 11. des Camillus und Brennus, 12. des Malbecco, 13. des alten Hamlet.

Oder der "Geist" veranlaßt den Beginn der steigenden Handlung, wie der Geist 1. des Malbecco, 2. des alten Hamlet, 3. des Bussy d'Ambois; oder den Beginn der fallenden Handlung, wie der Geist 1. des Geta, 2. der Lady, 3. des Andrugio, 4. der Isabella.

Oder der "Geist" dient zur Hervorhebung des Höhepunktes, wie der Geist des Banquo.

Endlich bereitet der "Geist" auf die Katastrophe vor, wie der Geist 1. des Bussy d'Ambois, 2. des Andrugio, 3. des Brachiano, 4. des Corineus, 5. des Klosterbruders Anselm, 6. des Caesar, 7. des Asdrubal, 8. des Montferrers, 9. des Alonzo, 10. die Geister in "*Richard II*" und "*Richard III*", 11. in "*The Unnatural Combat*", 12. in "*Albertus Wallenstein*", 13. in "*Fatum Vortigerni*".

Kurz gesagt, die Dichter lassen den Geist willkürlich auftreten, d. h. in jeder Entwicklungsstufe des Dramas, um Sensation zu machen.

Außerdem zielt sein Erscheinen manchmal nicht auf eine bestimmte dramatische Wirkung ab, sondern bezweckt, den Verlauf der Handlung zu beschleunigen oder zu hemmen, repräsentiert also ein accelerierendes Moment, wie der Geist 1. der Agrippina, 2. des Vortumerus, 3. des Camillus und des Brennus, 4. des alten Hamlet, 5. des Bussy, 6. des Andrugio, 7. des Albanact, 8. des Jack, 9. des Agamemnon, oder ein retardierendes Moment, wie der Geist des Sorastanus und der Geist des Montferrers.

Endlich ist der "Geist" Symbol der Gewissensqualen: 1. in "*The True Tragedy of Richard III*", 2. in "*Macbeth*", 3. in "*Richard III*", 4. in "*Julius Caesar*", 5. in "*The Unnatural Combat*", 6. in "*The Changeling*", 7. in "*The Tragedy of Albertus Wallenstein*", 8. in "*The Witch of Edmonton*".

Die gewöhnliche Triebfeder, die das Auftreten des Geistes veranlaßt, ist der Rachedurst. Daher wohnt der "Geist" sehr oft der Bestrafung der Schuldigen bei und erscheint am Schluß des Stückes wieder, frohlockend über den Vollzug der Rache, wie der Geist 1. des Herzogs Gorlois, 2. des Andrea, 3. des Bussy, 4. des Andrugio, 5. des Albanact, 6. des Corineus, 7. des Moleonte.

Schließlich will ich es nicht unterlassen, auf ein paar interessante Charakteristika der Geister hinzuweisen. Es kommt gelegentlich vor, daß der "Geist" von seinem Aufenthaltsort spricht. So berichten uns der Geist Andrea's wie der Geist des alten Königs von Ormus ausführlich über die Vorgänge in der klassischen Hölle. Der Geist des Bussy d'Ambois spricht von dem Chaos ewiger Nacht, aus dem er emporgestiegen sei. Wahrhaft erschütternd ist aber die Schilderung der christlichen Hölle, die wir aus des Geistes Mund in "*Hamlet*" vernehmen, und die umso ergreifender ist, als sie keine detaillierte Beschreibung enthält, sondern die Wirkung kennzeichnet, die eine solche Kunde auf den Sterblichen hervorbringen würde:

"But that I am forbid
To tell the secrets of my prison-house,
I could a tale unfold, whose lightest word
Would harrow up thy soul; freeze thy young blood;
Make thy two eyes, like stars, start from their spheres;
Thy knotted and combined locks to part,
And each particular hair to stand on end,
Like quills upon the fretful porpentine:
But this eternal blazon must not be
To ears of flesh and blood." (I, 5, 13 ff.)

Nicht selten spricht der Geist moralische Sentenzen aus: der Geist des Bussy d'Ambois läßt in einem Monolog eine Aufforderung an die Menschheit ergehen, ihr Leben zu bessern. Er warnt davor, den Weg des Glückes, die Religion, zu verlassen. Die Strafe folge jedem Vergehen auf dem Fuße nach, geradeso wie der Donner dem Blitz. — Der Geist des Asdrubal warnt vor der Verletzung der Treue:

"Mortals, fear to slight your gods and vowes;
Jove's arm is of dread might."

Wenn Alexander's Geist wehmütig von sich sagt, er habe jedermann, nur nicht sich selbst besiegt, so erkennt er damit an, daß der größte Sieg des Menschen der ist, den er über sich selbst erficht. — Der Geist des Montferrers ermahnt seinen Sohn, die Rache dem König der Könige zu überlassen, ist also ein Repräsentant christlicher Moral.

Chronologisches Verzeichnis der behandelten Dramen.

1. *Meleager* (1580 entstanden).
2. *Dido* (1583 aufgeführt).
3. *Herodes* (zwischen 1567 und 1588 verfaßt).
4. *Misfortunes of Arthur* (am 28. Februar 1587/88 aufgeführt).
5. *Spanish Tragedy* (ca. 1587/88? entstanden).
6. *True Tragedy of Richard III* (zwischen 1589 und 1591 verfaßt).

7. *Roxana* (zwischen 1583 und 1592 aufgeführt).
8. *Richard II* (verfaßt ca. 1595/96).
9. *Locrine* (1595 anonym veröffentlicht).
10. *The Old Wives' Tale* (1595 gedruckt).
11. *Richard III* (1597 veröffentlicht).
12. *Fatum Vortigerni* (Ende des 16. Jahrh. verfaßt).
13. *Solymannidae*
14. *Perfidus Hetruscus*
15. *Antoninus Bassianus Caracalla*

} Eine genaue Zeitangabe zu machen, ist unmöglich; doch sind diese Dramen jedenfalls spätestens Ende des 16. bzw. Anfang des 17. Jahrh. entstanden.

16. *Second Part of King Edward IV* (1600 gedruckt).
17. *Grim the Collier of Croydon* (unter März 1600 in Henslowe's Diary eingetragen).
18. *Antonio and Mellida* (1601 zum ersten Mal aufgeführt).
19. *Julius Caesar* (ca. 1599/1600? entstanden).
20. *Hamlet* (1602 in Stationers' Register eingetragen).
21. *Nero* (1603 gedruckt).
22. *Alexandræan Tragedy* (1605 gedruckt).
23. *Macbeth* (verfaßt zwischen 1605 und 1607).
24. *Sophonisba* (1606 gedruckt).
25. *Catiline* (1611 zum ersten Mal aufgeführt).
26. *The Atheist's Tragedy* (1611 gedruckt).
27. *The Second Maiden's Tragedy* (erhielt 1611 die Erlaubnis zur Aufführung).
28. *The White Devil* (1612 gedruckt).
29. *Revenge of Bussy d'Ambois* (1613 gedruckt).
30. *The Witch of Edmonton* (1658 gedruckt, aber wahrscheinlich schon 1621 verfaßt).
31. *The Changeling* (aufgeführt am 4. Januar 1623).
32. *Alaham* (1633 gedruckt, aber sicher zu viel früherer Zeit verfaßt).
33. *Second Part of the Iron Age* (1632 gedruckt).
34. *Fuimus Troes* (1633 gedruckt).
35. *The Unnatural Combat* (1639 gedruckt).
36. *The Tragedy of Albertus Wallenstein* (1639 gedruckt).
37. *Lady Alimony* (ca. 1639 entstanden).

Übersicht über die einzelnen Dichter.

Goldingham, Alabaster, der Dichter von "*Solymannidae*", Hughes, Kyd, Lord Brooke, Sir William Alexander und Ben Jonson verwenden den Geist als Stimmungsfigur; bei Dr. Gwinne und Dr. Fisher finden wir ihn als Stimmungsfigur und accelerierendes Moment; dem Verfasser der "*True Tragedy*" dient der Geist als Stimmungsfigur und Symbol der Gewissensqualen; der Dichter von "*Grim the Collier of Croydon*" verwendet den Geist als Stimmungsfigur; ferner wird durch ihn der Beginn der steigenden Handlung verursacht.

Bei Shakspere tritt der Geist nahezu in jeder Entwicklungsstufe des Dramas auf. Der Dichter läßt durch den Geist in Stimmung versetzen, den Beginn der bewegten Handlung veranlassen, den Höhepunkt hervorheben, auf die Katastrophe vorbereiten, den Gang der Handlung beschleunigen; endlich ist der Geist bei Shakspere Symbol der Gewissensqualen.

Hier mögen einige Urteile über Shakspere's Geister Platz finden.

Ausgehend von dem Gesichtspunkt, daß es eine der schwierigsten und gefährlichsten Aufgaben des Dramatikers sei, Erscheinungen der übersinnlichen Welt in einem Drama so darzustellen, daß sie auch in aufgeklärten Zeiten nicht grotesk wirken, untersucht Wurth die Fragen: 1. Was mag Shakspere bewogen haben, den Geist überhaupt in das Drama einzuführen? 2. Wie ist es ihm gelungen, ihn so zu verwenden, daß auch moderne Menschen in das Zauberreich der Geister hineingetäuscht werden? [1])

Bei Beantwortung der Frage 1 kommt Wurth zu dem Schluß: Shakspere verwendet den Geist, um Seelenvor-

---

[1]) *Dramaturgische Bemerkungen zu den Geisterszenen in Shakspere's Tragödien*, in der Festschrift für Schipper, S. 286 ff. Vergleiche zu diesem Artikel Sarrazin's Rezension in „*Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*“, herausgegeben von Koch, 5. Bd. 3. Heft. Berlin 1905. S. 381.

gänge, die das treibende Moment der Handlung bilden, dem Zuschauer dramatisch wirksam, also sichtbar vorzuführen. Denn, sagt der Verfasser, dramatisch wirksam ist nur das, was der Zuschauer wirklich miterlebt und hört und sieht.

Wurth's Erörterungen der 2. Frage basieren auf der schon von Tieck ausgesprochenen Ansicht, daß der Dichter für das Wunderbare fast immer eine natürliche Erklärung übrig läßt, und decken sich ungefähr mit den Ausführungen in der *Quarterly Review* vol. 171 (1890) S. 91 ff.[1])

Der Verfasser dieses Artikels wirft die Frage auf: Ist Shakspere naturgetreu, wenn er Hamlet oder Macbeth oder Brutus Geister sehen und mit ihnen sprechen läßt?

Shakspere's Zeitgenossen glaubten an Geister, weil sie welche gesehen hatten. Auch wir sehen im wirklichen Leben manchmal Geister und glauben trotzdem nicht an sie. Denn wir wissen jetzt, daß Geister, geradeso wie viele andere geheimnisvolle Erscheinungen den Naturgesetzen unterworfen sind. Nur fallen sie nicht unter die Gesetze der Optik, sondern unter diejenigen der Phantasie. Wenn wir also im wirklichen Leben Geister sehen, so wissen wir, daß sie ihre Ursache in dem abnormen, ungesunden oder überreizten Zustand unserer Phantasie haben. Der Verfasser kommt deshalb zu dem Schluß: "*Shakespeare is true to nature in his ghosts, if those of his characters who see ghosts might have seen them in actual life; and if the ghosts so seen act and speak as such ghosts would have done, with only the same difference between them and the ghosts of actual life as corresponds with the difference between art and nature which we find throughout Shakespeare's Plays* (l. c. S. 100).

Bei Chapman dient der Geist dazu, den Beginn der steigenden Handlung zu verursachen, auf die Katastrophe vorzubereiten, endlich den Gang der Handlung zu beschleunigen. — Die Verfasser von "*Antoninus Bassianus Caracalla*" und "*Second Maiden's Tragedy*" lassen durch den Geist den Beginn der fallenden Handlung hervorrufen; desgleichen Marston. Letzterer überträgt dem Geist außerdem noch

[1]) *Shakespeare's Ghosts, Fairies and Witches.*

die Aufgabe, auf die Katastrophe vorzubereiten und den Gang der Handlung zu beschleunigen. Auch Webster läßt durch den Geist den Beginn der fallenden Handlung verursachen und auf die Katastrophe vorbereiten.

Die Verfasser von "*Fatum Vortigerni*" und "*Richard II*" führen den Geist in das Drama ein, um auf die Katastrophe vorzubereiten. Das Gleiche tun Heywood und der Dichter des "*Locrine*"; bei diesen letzteren muß der Geist ferner den Gang der Handlung beschleunigen. Das entgegengesetzte Ziel verfolgt der Geist bei Tourneur: er hemmt durch wiederholtes Eingreifen den Gang der Handlung; außerdem bereitet er auf die Katastrophe vor.

Den nämlichen Auftrag, d. h. auf die Katastrophe vorzubereiten, hat der Geist bei Massinger, Middleton und Glapthorne; zugleich veranschaulicht er uns die Gewissensqualen des reuigen Mörders. Diesen Zweck, d. h. die Seelenschmerzen zu versinnbildlichen hat auch das Auftreten des Geistes bei Ford. — Der Verfasser von "*Perfidus Hetruscus*" läßt durch den Geist den Gang der Handlung verzögern, Peele beschleunigen.

Eine Art Stimmungsfigur ist der Geist auch in Peele's "*Battle of Alcazar*", einem Drama, in welchem zu Beginn des 2. Aktes während der Rede des Presenter drei Geister, die im Verlauf des 1. Aktes ermordet wurden, "*Vindicta*" rufen.

Andere Dramatiker, wie Greene, Marlowe, Beaumont und Fletcher wenden den "Geist" nie an. Wenigstens kann man der beiden letzteren Komödie "*The Knight of the Burning Pestle*" kaum zu den eigentlichen Geisterdramen rechnen: Venterwels will die beabsichtigte Heirat zwischen seiner Tochter Luce und Jasper nicht zugeben; einer seiner Freunde, Humphrey, soll Luce heiraten. Um sich zu rächen, erscheint Jasper als Geist verkleidet seinem Meister Venterwels und erklärt ihm, selbst durch den Tod könnten treue Herzen nicht getrennt werden; seine Tochter Luce sei von Engeln entführt worden, um mit ihm (Jasper) in einer anderen Welt vereinigt zu werden; sein (Jasper's) Geist werde nicht aufhören, ihn (Venterwels) zu verfolgen. Der auf den Tod erschrockene Venterwels fragt den vermeintlichen Geist,

was er tun müsse, um Verzeihung zu erlangen. Der Geist erwidert zunächst, die Reue käme zu spät, dann aber ermahnt er Venterwels zur Reue und fordert ihn auf, das seinem (Jasper's) Vater zugefügte Unrecht wieder gut zu machen, sowie Humphrey aus dem Hause zu jagen. Venterwels führt schleunigst die ihm erteilten Aufträge aus. Demgemäß würde also der vermeintliche Geist ein den Gang der Handlung accelerierendes Moment darstellen. — Erwähnt sei noch Sir William Barclay's "*Lost Lady*" [1]), eine Tragikomödie, in der ebenfalls ein falscher oder vermeintlicher Geist auftritt.

---

[1]) In Dodsley-Hazlitt, vol. XII.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.) Naumburg a. S.